

الرواية اليوم

الألف
كتاب
الشاف
١٩٨



اعداد وتقديم : مالكوم براون
ترجمة : احمد عمر شاهين



الهيئة العربية العامة للكتاب

الرّوايَة اليوم

الألف كتاب الثاني

الإشراف العام

د. سمير سرحان

رئيس مجلس الإدارة

مدير التحرير

أحمد صليحة

سكرتير التحرير

عزت عبدالعزيز

الإخراج الفني

علياء أبو شادي

الرواية اليوم

إعداد وتقديم
مالكوم برادبري

ترجمة
أحمد عمر شاهين



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٦

عنه هي الترجمة العربية الكاملة لكتاب :

The Novel Today

Edited By : Ebrahim Karamat

Istanbul, Turkey, C. 1978

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٧
فى مواجهة الجذب	٢١
كتابة الرواية الامريكية	٢٩
الرواية كبحت	٤٣
ملاحظات حول الرواية الامريكية المعاصرة	٤٨
أدب الاستنزاف	٦٤
الروائى فى مفترق الطرق	٧٧
بيت الرواية	١٠١
ملاحظات حول رواية لم تنته بعد	١٢٣
ألسٲ صغىرا على كتابة مذكراتك	١٣٦
مقدمة المفكرة الذهبية	١٥٠
واستنفذت شهرزاد حبكها واستمرت فى الحديث	١٦٤

مقدمة

« بدأت أكتب الرواية مفترضا أن أعدها الحقيقتين : الحكمة ، الشخصية ، المكان والزمان ، والموضوع ، وأنه إذا ابتعدت عن هذه الطرق المألوفة في السرد الروائي ، فلن يتبقى سوى الرؤية الكلية والتركيب الروائي » .

ولنا ، فإن ما يقبع في ثورة اهتمامي ككاتب ، وبالدرجة الأولى هو الترابط اللغوي والنفسى للعمل » .

John Hawkes جون هوكس
(١٩٦٥)



« السرد الروائي - يعنى اذن - العردة الى نوع من الخيال أكثر حرفية ، أو أكثر خيالية ، أعنى بهذا أن يكون السرد أقل واقعية وأكثر فنية : أكثر تناسقا ، أكثر تحريكا للعواطف ، أكثر اهتماما بالأفكار والمثاليات ، وأقل اهتماما بالأشياء » .

Robert Scholes روبرت سكولز
١٩٦٧



« ان استخدام كلمات مثل : « مادي أو محسوس » أو « فصول » يشعرنى بالفعل أنى روائى ، بمعنى أنى انسان يخلق تتابعا زمنيا ثابتا بالكلمات » .

يا لصعوبة ذلك !

وياله من أمر يبعث على النفور !

Alfred Andersch ألفرد انديرش
(١٩٦٧)



هذه مجموعة دراسات كتبها بعض من أهم النقاد والروائيين المعاصرين ، من أمريكا وأوروبا ، بدوا الى أنهم كتبوها بذهن متفتح ومتعاطف حول الوضع الروائي الآن ، بالإضافة الى بضع مقابلات مع روائيين معاصرين حول وضع الرواية اليوم .

وهي دراسات متنوعة ، كما هو متوقع ، من عدد كبير من الروائيين ذوي ميول شتى وأعمار مختلفة وبلدان متنوعة ، ولكن اذا نظرنا الى ما قالوه جميعا فاننا نجد أنهم يقدمون جدلا نقديا مهما وآسرا حول ما وصلت اليه الرواية وما ثار حولها في السنوات الأخيرة . نحن نعيش في عصر أصبحت فيه الرواية ، بشكل لافت للنظر ، أكثر تقريبا وقلقا ونسأولا حول ذاتها ، مما كانت عليه قبل سنوات قليلة . ولو تفحصنا الرواية المعاصرة ، لوجدنا أن كثيرا من الأسئلة حول طبيعة السرد ومقوماته الأساسية - دور الحبكة والقصة وطبيعة الشخصية ، والعلاقة بين الواقعية والخيال أو الأسطورة - قد أصبحت في مقدمة الأشياء المثيرة للانتباه . وفي الواقع . فإن الأفكار حول ماهية الرواية أو ما يجب أن تكون عليه ، قد تغيرت بشكل ملحوظ في السنوات الأخيرة ، بحيث يمكننا القول باطمئنان ، ان تغيرا جماليا وفنيا قد حدث ، وان هناك اشارات تقول ان عهدا جديدا ومتميزا للأسلوب قد بدأ .

يحدث هذا ، في الرواية ، بين حين آخر ، كجزء من عملية استمرار التيار الروائي وتطوره . وهكذا ، فإن الجدل الحالي حول الرواية ، برغم قوته ، فانه ليس أصيلا . فمعظم التساؤلات والمقولات المطروقة الآن ، تعود في الأصل الى نشأة الرواية كشكل في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، حين نمت وتطورت كنوع متميز ومؤسسة اجتماعية محترمة ذات معنى . هذه التساؤلات تتعلق بظواهر محورية نشأت منذ زمن ، بن ميل الرواية ونزعتها الطبيعية نحو الواقعية والتوثيق الاجتماعي وعلاقتها بالأحداث والحركات التاريخية ، وبين ميلها نحو تغير الشكل ، وطبيعة الخيال ، والارتداد لفحص ذاتها الروائية . وقد اشتهرت الرواية ، دائما ، بشيئين :

أولهما ساذج نسبيا ، وهي أنها وسيلة للتعبير عن سرورنا بالقصة وبهجتنا بمعرفة الواقع الاجتماعي بلغة أدبية تتكلمها ونكتبها ، والثاني بكونها ابتكارا لفظيا معقدا ، يظهر فيه غموض السرد وتعقيد التركيب ، وتجربة صنع قواعد للتجربة ، وحيرة خلق احساس بالحقيقة من الزيف .

وقد تنافست شهرتان ، وتعاشرتا معا ، وساعدتا على جعل الرواية

بالشكل المتميز التي هي عليه : شكل منعكس في التاريخ ، مهتم جدا بالاحتجاج ، مع ميل رئيسي لمساءلة الذات ومراجعتها بين حين وآخر .

وقد كان جانب من هذا المفهوم ، يسود في فترة ما وينوه به ، بينما يسود الجانب الآخر في فترة أخرى ، لكن عملية التدنّب هذه أصبحت أكثر حدة في قرننا الحالي ، ويمكننا أن نحدد فترتين كمفتاحين لهذه العملية في العصر الحديث : بداية القرن ، ومنذ انتهاء الحرب العالمية الثانية .

وقد كتب هنري جيمس في كتابه « مستقبل الرواية ١٨٩٩ » ، يقول : « لقد وصلت الرواية الى وعي ذاتها متأخرة ، ولكنها بذلت كل ما في جهدها منذ ذلك الحين لتعويض الفرص الضائعة » . ولقد رأى جيمس أن هناك شقا ينمو بين الوظائف الشعبية للرواية وبين وظيفتها الفنية ، وأحس بتغيرات كبيرة ، ستعطي الفرصة للرواية كي تصبح أكثر تمثيلا لذاتها . وقد حدث بالفعل ، في السنوات التالية وحتى عشرينات هذا القرن إعادة نظر كبيرة للرواية ، أسميناها : الحداثة . وقد كان ذلك ادراكا ، بشكل ما ، للإمكانية الشعرية والرمزية للعمل الروائي ، ولكنه كان أيضا نوعا من المأساة . فالروائي الحديث قد فقد شيئا ما من إيمان القرن التاسع عشر بالواقعية ، من التسلسل والتتابع المنطقي للعمل الروائي ، من التطور الطبيعي للعلاقة بين الأفراد وبين تقدمهم الاجتماعي والأخلاقي ، وهكذا ، في عالم أصبحت فيه هذه العلاقات الأساسية وقتية ، فقد اتجهت الرواية لداخلها لتتفحص ليس فقط منابع الرمزية والأسطورية للخيال الروائي ، ولكن تعقيدات وقلق الوعي الابداعي ، وزاوية الرؤية ووجهة النظر وقواعد تقديم العمل الروائي ، وغاصت عميقا في فيضان الوعي الفردي والجماعي ، بيناته المتغير للعلاقات ، وزمنه المتبدل ، كما نظرت الى عالم خارجي أقل صلابة وواقعية ، الى تاريخ فوضوي ، ونظام اجتماعي مضطرب ، ولذا ركزت ونوهت بالعلاقات الغامضة للحياة الداخلية والخارجية . وبهذا أصبحت متطابقة مع فلسفة جديدة ، وعلم نفس جديد ، واقتناع جديد بتعدد وكثرة وجهات النظر المختلفة التي تصوغ احساسنا بالتجربة وبالواقع .

ان الرواية بهذا المعنى ، تصبح بالنسبة لهنري جيمس ولكثير من الروائيين ، الشكل الرئيسي الحديث ، كلما اهتمت أكثر بقلق عملية الخلق ، ومشاكل الكتابة الروائية في عالم كهذا .

وكانت الرواية ما أن تموت حتى تولد من جديد ، وما كانت تحتاجه ، كما أكد جيمس ، هو نوعا جديدا من الخيال الشعري ، وفهما جديدا لطريقة

تنفيذ هذا الخيال روائيا . وقد كان هذا في البداية ، مشكلة الروائيين وقضيتهم بالدرجة الاكبر ، وقد حاول جيسس أن يقدم الكثير بنفسه في هذا المجال وذلك في مقدماته العظيمة لرواياته وفي مقالاته ، ولم يحدث الا بعد الحرب العالمية الثانية أن بدأ النقد يمنح الرواية الأهمية والمركزية التي دعا اليها جيسس . ومنذ ذلك الحين وحتى الآن بلت الرواية فعلا ، وكأنها أصبحت المثل الأدبي الأمثل في مجال النقد ، مزيحة القصيدة والى مدى أقل المسرحية كنموذج للتجربة الأدبية .

بدا ، في ذلك الوقت ، أن كثيرا من زخم الحركة الحديثة قد استنفد ، فشهدت سنوات ما بعد الحرب احياء الرواية الواقعية والليبرالية ، والكتاب الذين ظهروا بعد ١٩٤٥ هم روائيون المعبرون عنا ، وبالتالي فإن تطورهم مرتبط بتطورنا وبتاريخنا المعاصر بدرجة كبيرة . وأبدت الرواية في هذا التاريخ كل المؤشرات التي تؤكد إمكاناتها الواقعية ، واهتمامها الأخلاقي والاجتماعي واحساسها بالحياة كتطور وتقدم الى الأفضل ، ولقد استوعبت دروس كبار الروائيين أمثال ديستوفسكي وتوماس مان وجيمس جويس ومارسيل بروست وروبرت موزيل وكافكا وفوكنر وفرجينيا وولف وغيرهم ، لكنها استوعبت وهضمت وتمثلت ثانية على شكل روايات ذات روح واقعية نسبية ، وظل السؤال المعرفي والفني غائما لم يجر التأكيد عليه بشكل قوى ، كانت الرواية هي كتاب الحياة وجوهر التجربة . ولكن ما أن بدأت تنتعش الآمال التاريخية والتحررية للخمسينات والستينات حتى بدأ المزاج يتغير ثانية . وبدأ التساؤل المعرفي والشككي يفرضان نفسيهما على الرواية ، وبدأت طريقة كثير من روائيين بعد الحرب تتغير ، وأصبحت بعض المقومات الأساسية للحداثة ذات معنى مرة ثانية ، خاصة الميل نحو السخرية ، والاصرار على أن الفن تزييف ، والتركيز على الأبعاد السريالية والأسطورية . وتأكلت ثانية قابلية التاريخ للتشويه والتزييف ، وإدراك الروائي المشكلة التي تعترضه في خلق الشخصية القوية الصلبة ، في عالم تتعرض فيه الانسانية للتهديد ، ويحتاج المرء لمعونة الكثيرين ليقوم بدوره ، كما لاقت فكرة الرواية الواقعية تحديا كبيرا ، وقام بعض الكتاب الواعين بذاتهم ، بتطوير الصفة المرجعية للرواية بشكل منظم ، فاستخدموا صيغة الريبورتاج (التحقيق الصحفي) والتوثيق والأسلوب الصحفي ، كما في الروايات غير الخيالية ، كما قام البعض بالتأكيد على البعد الواحد للشخصية ، وتسطيع الحكمة بتقليد أشكال القصص الشعبي ، أو ابتداء القصة الفنية الخالصة ذات المعيار الشكلي (Technetronic) ، أو الاصرار على كتابة نص وهمي مراوغ ، بتوظيف راو مهين يؤكد حقيقة قصته ، سواء أكان مخفيا وراء النص ، أم يظهر

بين حين وآخر في تخف واضح كالأعب أو مثممة أو وكيل أعمال ، عارضا الكذبة التي ابتدعها ، والخيال الذي غرضه .

على كل حال ، فإن المحور الواقعي للرواية مأل الى الاختفاء ، وفقد النص الثابت ثباته ، ودعى القارئ لقراءة الرواية بطرق روائية . ولقد بدأ ظهور هذه التطورات على نطاق العالم ، وبنفس ايقاعها المشوش ، حتى فى إنجلترا ، حيث كان التراث الواقعي الليبرالى راسخا بشكل واضح ، فإن عواقب هذا التغير كانت صارخة .

وفى الواقع ، فإن المرء يلاحظ فى هذه الفترة ، افتنانا متزايدا بفكرة الرواية ، عند الروائيين والنقاد على السواء ، وهذا أحد أسباب زيادة الجدل حولها . ففى النقد - كما سبق أن أشرت - كانت الرواية قد تخلصت من المفهوم الذى كان سائدا بأنها شكل أدبى حقير ومدع ، وبدأت تلقى اهتماما كبيرا ، فانتشرت الكتابات حول نظرية وتاريخ الرواية ، والسرد الروائى ، وفى الأربعينات والخمسينات من هذا القرن . بدأت الدراسات الجديدة تظهر بالفعل ، فقرأنا كتاب « التراث العظيم » من تأليف F.R. leavis سنة ١٩٤٨ ، وكتاب نشأة الرواية من تأليف Ian Watt سنة ١٩٥٧ ، وتوازى ذلك مع اهتمام الروائيين المعاصرين بالواقعية والمنبع الأخلاقى للخيال . وبعد ظهور دراسة « مارك شورر » Mark Schorer التى جعل عنوانها « التكنيك كاكشفاف » بدأ نقاد كثيرون يتساءلون حول فكرة أن الرواية تتكون أساسا من الحكمة والشخصية والوصف ، وأدركوا أنها تتكون أيضا من البناء والتركيب ، والقالب والشكل . ورأوا أنها ليست نقدا واحتجاجا على الحياة فقط ، بل تصنع الحياة ، وأنها خيال لغوى مشابه لكل الخيالات أو الأخيلة الأخرى التى نبدها حين التصدى لشرح وتنظيم تجربة ما لنبيين الواقع .

وظهرت فى الستينات دراسات مهمة من هذا النوع - مثل كتاب « بلاغة الرواية » من تأليف Wayne Booth سنة ٦١ ، وكتاب « لغة الرواية » من تأليف David lodge سنة ٦٦ ، وكتاب « طبيعة السرد الروائى » من تأليف : Robert scholes and Robert Kellogg سنة ١٩٦٧ - وتزايدت الدراسات التى تناولت أساليب ورموز السرد ، متخفة من الرواية مثالا لوعى الذات فى التجربة ، ولعل أوضح مثال على ذلك كتاب « فرانك كيرمود Frank Kermode » « الاحساس بالنهاية » سنة ١٩٦٧ ، وسيجد القارئ المهتم قائمة بهذه الكتب فى آخر الكتاب .

وبدا النقاد يطبقون بشكل متزايد التراث الأدبى للبنىوية والشكلية بالاضافة الى التكنيك الواعى للتخيل الماركسى ، بحيث أصبح الآن جزء

كبير من التنظير ، يرى فى الرواية ظاهرة سرديّة فرضت نفسها على الحياة الثقافية . وقد أثرت هذه الأفكار على ما يكتبه الروائيون المعاصرون بشكل واضح وإن لم يتفاعلوا معها تماما ، فمن المهم أن نتذكر أن واجبات وأهداف النقاد تختلف كثيرا عن أهداف الروائيين . فعمل الناقد هو استكشاف تاريخ هذا الشكل الأدبي ، وطبيعة وجوده الثقافى فى الساحة الأدبية ، وإشارات ورموز وإرهاصات العملية الإبداعية . بينما مهمة الروائي وهدفه أن يكون مواطنا ذا خبرة وتجربة وصاحب أسلوب متميز فى عالم لا يتحقق بالنسبة له إلا إذا أصبح كذلك ، وعليه أن يبتكر كتابا عن عالم يراه ولم تتحدد ملامحه بعد ، وهو يفصل ذلك باتباع التقاليد الروائية أحيانا وبما يناقضها أحيانا أخرى ، هو يكرر ما سبق ولكن أيضا يصوغ شكلا جديدا ، وهو يجرب خيارات عدة فى فترة تاريخية وثقافية معينة ، ويظل يحاول ، ليستقطر طريقة جديدة أصيلة ، شخصية ومتميزة .

وهذا هو السبب - برغم الجدل المتباين والتوجه نحو القول بأننا نعيش فترة اسلوية ما - فى أننا نجد صعوبة فى تقديم تعريف شبه تاريخى لما يحدث . هناك محاولات كما فى بعض الدراسات التى تقدمها هنا ، كما أن هناك كتابا مثل « وليم جاس » و « روبرت سكول » و « ديموند فيلتمان » زدونا باصطلاحات تصف طبيعة الرواية التجريبية المعاصرة ، مثل اصطلاح « الرواية الشارحة Meta fiction » وهى الرواية التى تستوعب كل المنظور النقدي المعاصر فى العملية الروائية ذاتها ، أو اصطلاح الرواية فوق الواقعية Surfiction وهى الرواية التى نحاول استطلاع امكانات الخيال ، وتتحدى التقاليد التى تحكمها ، وتجدد ايماننا بخيال الانسان وليس برؤيته المشوهة للواقع ، كما تكشف عن لا معقولية الانسان أكثر مما تكشف عن معقوليته .

بينما اقترح نقاد آخرون مثل ليسلى فيدلر وإيهاب حسن وغيرهما كيانا اسلوريا أكبر أطلق عليه « ما بعد الحداثة » Post modernism يأملون من خلاله تحديد أو توصيف الوضع الثقافى المعاصر . وما يقترحه هؤلاء النقاد هو أننا نحتاج اليوم الى مصطلح نقدي جديد وتطبيق نقدي مختلف كى نتجاوب مع الرواية المعاصرة ، لأن الحداثة تتطلب انهيار وتحلل المقدرات التراثية للنقد الروائى حتى يمكن فهمها تماما .

وهذه ، فى الواقع ، خطوات مهمة نحو الفهم ، ولكنها تخاطر فى محاولة توثيق وإثبات أصالة جزء معين من اتجاه أكبر ، فهناك جدل عالمى واسع ، يضع مهمة الرواية تحت التساؤل ، وهناك ظواهر عديدة تشغل الذهن : مثلا الحالة الأولية للخيال الروائى ، وماهية دور السرد ، ومشاكل

الراوي المختلفة وسلطته المزعومة على النص ، ثم علاقة البنى التخيلية للنص الروائي بالأنواع الأخرى من بنى الكتابة النثرية ، كالكتابة التاريخية ، أو كتابة السير الذاتية ، أو الريبورتاج الصحفي ، والاعترافات ، تساؤلات حول الرواية التى بلا غاية ، أو النص المكتفى بذاته دون الاصرار على معناه ، حول معنى العالم ليس بوصفه مبنيا على السببية ولكن على التجريبية ، حول المحاكاة والمحاكاة التهكمية ، وتشابك الأساليب وطرق القص المختلفة ، حول قوة الحكمة ومن يقوم بها ، حول الاغراء أو الاكراه فى طريقة انهاء عمل ما ، حول تهديد نظام وتصميم العمل أو امكانية تنفيذه ، حول السؤال اذا كانت الرواية تحمل قوة لاستقطار معنى أو انها ببساطة تقيم منطقا بالمصادفة ، انه ليس نقاشا أحاديا ، بل انه كما فى كثير من الانظمة الاسلوبية ، فان الملمح الأساسى ليس فى النهاية هو تفرد الاسلوب ، ولكن فى الطريقة التى تتواصل وتترابط بها عادات الكتابة المختلفة ، المنبثقة من احتياجات ومشاكل مختلفة جدا ، وسط الكتاب صناعات الروايات •

ولذا ، فعند اختيارى لهذه الدراسات ، حاولت أن أوحى لنفسى بأن هناك نقاشا ، حول ما يشبه مرحلة من مراحل تطور الاسلوب ، وأن هذا الجدل جاد جدا ، ويشمل العالم كله ، ويتخذ مظاهر شتى • ان المشهد الجمالى فى الرواية اليوم يتراوح فى مجال واسع ، يمتد من روايات جورجيس Borges المستغرقة فى حالة من أعمال الخيال والعلاقة بين نظم العقل وبين أنظمة الكون ، الى روايات نابوكوف Nabokov ذات الابتكارات الهائلة من العوالم الخيالية التى برغم بعدها عن الواقعية ، وانفصالها عن لغتها الأصلية ، ورؤيتها من خلال المرايا والوميض ، فانها تحل لمحات رائعة من الكشف والبوح الرمزي ، الى روايات صمويل بيكيت Samuel Beckett بلغتها المقتصدة بتقليصه الفلسفى لها على قدر تحديد المعنى فقط • ويتراوح من الأثر الباقي للشخصيات الكوميدية التى ابتدعها توماس بنشون Thomas Pynchon أو ولیم جاديس William Gaddis والفارقة فى مستنقعات كون تكنولوجى ، مصوغة فى حيكات اثر حيكات ، ومع ذلك تجرب مقاييس التحول الداخلى ، الى الانتحاء الغريب للشعور الذى يحل محل الشخصية فى عالم غير مجسد بصفات انسانية عند آلان روب جرييه وناتالى ساروت ، الى شخصيات ايريس ميردوخ Iris Murdoch المعارضة غير محددة المعالم ، التى اكتشفت فى رقصات الحب والقوة تعريفا معنيا للذات ، ويمتد هذا المشهد الجمالى من عوالم ايتالو كالفينو Italo Calvino الخيالية والاسطورية التى ابتدعها من اللعبة التركيبية التى نلعبها مع تاريخ قصة ما ، عبر تحديث جون بارث John Barth فى سرده

الوفير الموروث من طرق السرد القديمة في الأساطير اليونانية والـف ليلة
وليلة ، إلى الشبذرات الثرية لـدونالد بارثلم Donald Barthelm
نلك الفئات من القصص التي تدور في عوالمها الناقصة ، مـرورا بالمحاكاة
الساخرة عند ريموند كـونو Raymond Queneau التي حولت الكتابة الى
نص يتضاعف الى ما لا نهاية ، والتقليد الراقي لـأنجوس ويلسون
Angus Wilson وسرده متعدد الأصوات ، ومعارضة جون فاولز John
Fowles لواقعية القرن التاسع عشر بممارسة كاتب يعرف أنه صاحب
اسلوب معاصر ، لـرولان بارت وآلان روب جريه ، ويشتمل هذا المشهد
على طريقة وليم بوروز William Burroughs في الانشاء عن طريق
« القص واللزق » ، وعلى الخيالات المكتفة لـجون هوكس John Hawkes
وعلى صيحة الاعتراف المتفسخة في الروايات الأخيرة لفيليب روث Philip
Roth ، حتى يصل الى روايات نورمان ميلر Norman Mailer
الـنفسية التاريخية التي تعرض وعلى الانسان المعاصر .

ان الرواية المعاصرة عالم رحب ، من مواطنيه البارزين كتاب مثل
جنتر جـرلس ، ماكس فريش ، سول بيلو ، برنارد مالامود ، ريتشارد
برونيجان ، روبرت كوفر ، كيرت فونيجت ، موريل سبارك ، دوريس
ليسـنج ، بـ. اسـيـ. جونسون ، كلود سيمون ، ميشيل بوتور ، وفيليب
سوليزر وغيرهم كثيرون . ومن الأفضل أن ننظر اليهم نظرة مقارنة حتي
يمكن فحص العلاقات بشكل أدق ، ولعل جزءا من المشكلة كما لاحظ جون
فلتشر في كتابه « كلود سيمون والرواية الآن سنة ١٩٧٥ » ، هو أن
الجلد الدائر قد حصر في أكبر الكتاب علوا في الصوت ، بينما العمل
الفعل الصعب هو النظر الى الكتاب المجيدين والبحث عن العلاقة
ذات المعنى التي تربط بينهم - وضرب مثلا لذلك بالـن جنسبرج
وموريل سبارك - نحن نعيش في عصر فيه الاسلوب أكثر من أن يكون
محليا ، حيث الضغوط التاريخية المتشابهة تصنع الشكل الروائي في
بلدان كثيرة . والهدف من الدراسات التي نقدمها هنا هو أن ننظر الى
هذه القضية بنظرة عالمية شمولية ، وهناك هدف آخر أيضا ، هو أن نؤكد
على شيء غير مدرك بدرجة كافية ، وهو أن الرواية الانجليزية المعاصرة
متورطة بشكل أساسي ، ولعبت دورا مهما ومباشرا في هذا التطور
الاسلوبي الكبير .



التغيرات الأسلوبية التي حدثت في الرواية المعاصرة ، حدثت ، في الواقع ، في عدد من البلدان المختلفة ، وهذا يعني أنها حدثت ، حتما ، داخل أنواع مختلفة من تراث الخطاب النقدي ، نشأت من توارىخ مفترضة للرواية ، لها أفكار مختلفة ووجهات نظر مختلفة للأنسان . وهناك عناصر عامة يمكن تمييزها ، نستطيع أن نستنتج منها صيغة معاصرة لما حدث في الرواية : أحدها أن كثيرا من الروائيين اليوم لا يستريحون لاتباع الأساليب القديمة التي حققتها الانجازات الروائية في تاريخها السابق ، وسعوا الى إعادة خلق وتجريب أشكال جديدة عبر التساؤل حول الأساسيات . فالقواعد التي قلعت عليها الرواية في السابق جاءت من مصدرين أساسيين : الجماليات الواقعية لرواية القرن التاسع عشر التي تؤكد على المرجعية والتعبيرية التاريخية للرواية ، متمثلة في خطاب يعتمد على « الحكمة » و « الشخصية » ، والآخر الجماليات الحديثة لرواية أوائل هذا القرن التي تؤكد على المصادر الشكلية والرمزية للعمل الروائي ، متمثلة في اعطاء أهمية كبرى للقلب والشكل والأسطورة في الخلق الروائي . وكثير من الكتاب المعاصرين يعتبرون هذه الجماليات الآن ، قديمة وتاريخية ، وفي عالم تتغير فيه العلاقات الانسانية والمعرفية ، ويزداد التقدم العلمي ويشوه التاريخ ، ويعلو الحس الفردي ، ويتوه الفلسف الانساني ، فقد حاول الروائيون اعادة تعريف الفعل الروائي وتحديده بطرق مختلفة . إحدى العلامات المميزة لهذا التغير هو الابتعاد عن مرجعية الرواية والاستناد الى الماضي وكذلك الابتعاد عن الشكلية الملمجة الجديدة والشمول التجريبي . وأدى ذلك الى نتيجتين واضحتين ، أحدهما ميل الرواية للانسحاب من طريقة الانشاء المرجعي ، وعن الواقعية ، والابتعاد عن التنظيم المخطط للشكل ، وتخطيط وجهات النظر ، وأنساق الوعي المتشابك . والاتجاه نحو تقديم المساحة المعجمية لمفردات النص نفسه : نص من انتاج واعي مؤلفه ، مشروط ومحكوم ليس بالخصيصيات ثم بأبعاد مخططة مسبقا ، ولا بأنساق من القيم والتماثل ، ولكن بايقاع الانشاء نفسه بحيث يصبح النص حدثا مكتفيا بذاته . والنتيجة الثانية هي الافتتان بالعملية الروائية كمحاكاة تهكمية للشكل - بحيث أصبح شبيها ببنية اللعبة يمكن أن تقوم بها بالابدال والتبديل - ورأينا الكتابة والشخصية والحكمة والقارئ قد أصبحوا جزءا من موضوع الرواية ، وأصبح الخيار الأداة التي من خلالها يمكن اللعب باحتمال وقوع أو حدوث التجربة . سوية أكان أم لم يكن لها معنى ، أو سواء وصفت أم لم توصف بالواقعية .

وبناء على التقليد الروائي المعاصر الذي نتناوله ، يمكننا أن نؤكد على بعض ملامح المشهد الروائي . فالرواية المفردية الجديدة ، كما أشار

رولان بارت Roland Barthes تلعب اللغة فيها دورها المعجمي متقدمة على عناصر معينة في النص الروائي ، وعلى وجهات نظر معينة أو أهداف معينة من الوصف ، بحيث تتجاوز هذه العناصر أو وجهات النظر أو الأهداف وظيقتها الواضحة ، مما يتطلب إعادة تعريف مجال الاصطلاح الأدبي . والرواية الأمريكية المعاصرة ، وهي أقل احتراما للمصادقة الروائية والتغيرات العارضة ، تميل الى الكوميديا العنيفة أكثر من ميلها الى الفلسفة العنيفة كما يرى بيلو في دراسته في هذا الكتاب ، فهي - أي الرواية الأمريكية ، تؤكد على الفطرية والقدرة على التخيل كشرط روائي ، وهكذا فإن عملية السرد تقدم الينا بشروط مسبقة ، ومع ذلك فهناك تشابه ، في نواح معينة ، بين الرواية الأمريكية المعاصرة ولنقل روايات نابوكوف وجون بارت وجيرسي كوسينسكي Jerzy Kosinski وبين الرواية الفرنسية الجديدة ، كاسبينية بعض وجهات النظر ، أو عملية التراكم النصي كظاهرة تنال الأولوية دون نظام بالضرورة ، ، وإذا كان وراءها نظام ما ، فقد يشار اليه . وهناك روائيون آخرون ، في كل من أمريكا (كنورمان ميلر ، وكيرت فونيجت وترومان كابوت) وفي ألمانيا (جنتر جراس وألفرد أندريش وهامينرش بول) أكدوا على أركان الرواية المرجعية في الأعمال الروائية التي نسميها بالريپورتاج أو الأعمال غير الخيالية ، وقد يبدو هذا كفرع من الواقعية ، لكنه يعتمد على مدى تفاعل الموقف الواقعي أو التاريخي مع عملية الخلق الروائي ، وهكذا يصبح التاريخ أو الواقع ، مرة ثانية ، حادثا طارئا بنى بفعل سردى مختار ، كما يتضح بشكل واضح في رواية « فونيجت » المذبح رقم 5 Slaughter hour . وإذا كان دقيقه لودج David Lodge على حق في دراسته التي نلقبها هنا « الروائي في مفترق الطرق » ، فإن هناك اليوم طرقا روائية تقود الى اتجاهات مختلفة بعيدة عن الواقعية ، أحدها نحو الخيال والفانتازيا وآخر نحو الوثائق ، ويبدو أن هذه الطرق تلتقى بعد ذلك في نقطة ما ، فروايات التحقيق الصحفي أو الروايات الخيالية أو كئيبة المظهر لغويا ، تشترك جميعا في التطلع بفضول نحو الواقع ، وبافتتان داخلي في طرق الوصول اليه ، ذلك الافتتان الذي يميل للابتعاد عن أو السخرية من التقاليد الروائية القديمة .

نخرج من كل هذا بأن التطورات الجديدة في الرواية جاءت من مصدري أساسيين : من فرنسا حيث بدأ الحديث عن رواية جديدة منذ ١٩٥٣ تقريبا ، ومن الولايات المتحدة الأمريكية حيث نمت بوضوح ، في نهاية الخمسينات ، حالة من الافتتان بالتخيل ، تكثفت وازدادت في الستينات ، وساهم في ذلك أيضا بعض التطورات في ألمانيا وإيطاليا ، ولكن اعتبرت الرواية الانجليزية اجمالا ، اقليمية ومعزولة تماما عن هذه

الاتجاهات الجديدة التي لم تسمحها بقليل أو كثير . وهذه - فيما اعتقد ، وجهة نظر تاريخية مضللة . فالتطورات الروائية الجديدة ساهمت في تشكيلها تطورات سابقة للتقاليد الروائية في بلدان عديدة . فالرواية الفرنسية الجديدة تواجبت بعق ضمن الاعتقاد القائل بأنها لم تتغير كثيرا منذ فلوير ، وما التطورات الجديدة التي أكد عليها الآن روب جريه ، وناتالي ساروت ، على سبيل المثال ، الا نتيجة طبيعية ومنطقية لكاتب تدرس على التراث والتقاليد الروائية لجيمس جويس وفرجينيا وولف وجرتروود شتاين . في أمريكا فإن طريقة كتابة الرواية في الماضي ، تأثرت بعق بالتواصل الملحوظ للطبيعية في الكتابة الأمريكية ، التي حافظت على بقائها بقوة أكبر مما حدث في الاقطار الأوروبية . عندا روسيا ، وأصبح هذا الموضوع قضية مطروحة للتساؤل في فترة ما بعد الحرب . وفي إنجلترا ، فإن الأثر الملحوظ للكتابة الحديثة في عشرينات وثلاثينات القرن ، ساعد في استعادة الأحياء الليبرالي الروائي في الخمسينات ، في فترة بدأ فيها أن التجريبية قد استهلكت نفسها في مدرسة بلومزبري المصرية Bloomsbury ، ويبدو الآن من الأهمية أن نؤكد على أن كثيرا من الروائيين الانجليز في الخمسينات لم يكونوا ضد التجريب ، بل الأكثر من ذلك فإن النقاد الذين قرؤوا أعمالهم ، اعتبروهم من التجريبيين رغم كل شيء .

ومع ذلك ، فإن نوعا ما من الأصولية التي لا يمكن الاعتماد عليها ، بدت تنمو حول شخصية الرواية الانجليزية بعد الحرب . ولذا يتضح معنى ما قاله ريموند فيلدرمان في مجموعة مقالاته المفيدة والمثيرة « الرواية فوق الواقعية - الرواية اليوم وغدا سنة ١٩٧٥ » التي يستكشف من خلالها الرواية الجديدة التي تعرض « خيالية الواقع » وتزيل كل الحدود . بين الحقيقي والتمثيل ، بين الوعي واللاوعي ، بين الماضي والحاضر . معتمدا على محور أساسي من الروايات الأمريكية والفرنسية مع الاستشهاد قليلا بالكتابات الألمانية والاطالية دون الرجوع الى الرواية الانجليزية . وهذا يتساق مع ما هو سائد الآن . ولكنني أعتقد أنها وجهة نظر خاطئة ومضللة . فمعظم ما صدر من كتب حول الرواية الانجليزية بعد الحرب الثانية ، كتبها نقاد أمريكيون ، وهي فكرة محزنة أن نرفض رعاية كتابنا المهمين نقديا . وكل هؤلاء النقاد تقريبا : فردريك كارل في كتابه : دليل القارئ الى الأدب الانجليزي المعاصر سنة ١٩٥٩ وأضاف له وصدرت منه طبعة ثانية سنة ١٩٦٣ ، وجيمس جندن في كتابه : « الرواية الانجليزية بعد الحرب : علامات ومواقف جديدة » سنة ١٩٦٢ ، وروبن راينوفتش في كتابه « رد الفعل ضد التجريب في الرواية الانجليزية سنة ١٩٦٧ » ، حددوا ماهية الرواية الانجليزية المعاصرة من خلال اختيارهم لبعض المؤلفين

دون البعض الآخر ، ومن خلال تقديم الواقعي ، متجاهلين قسماً كبيراً ومهماً من تطور الرواية الانجليزية . وهذا يعكس جزئياً طبيعة الفترة التي كتبت فيها هذه الكتب . ويعكس أيضاً الرغبة في قراءة الرواية الانجليزية كرواية اجتماعية كطريقة لتفسير الثقافة الانجليزية المعاصرة . ومع ذلك فإن دراسة أحدث وأكثر حساسية وحذاً لبرنارد برجونزي « حالة الرواية ١٩٧٠ » ساعدت في تعقيد الصورة ، فهو يقول ان الرواية الانجليزية لم تعد رواية ، وأنها حكايات مفرحة يمكن التنبؤ بها ، كما أشار الى أن الروائيين الانجليز قد احتفظوا بالأيديولوجية التحررية فترة أطول ، وتجنبوا أقصى درجات التجريب الأدبي ، مع القيام بانارة تجريبية مهمة في مكان آخر .

هناك بعض العدل في هذا ، وهناك أيضاً بعض التحريف الخطير . لقد كان مزاج النقد في الخمسينات أن يجمعوا معاً كتاباً مختلفين مثل كنجزلي أميس ، وجون وين ، وجون برين ، وديفيد ستوري ، وأنجوس ديلسون ، وإيريس ميردوخ ، ويطلقون عليهم « الشباب الغاضب » أو كتاب الواقعية الاشتراكية ، ولكن ذلك كان بعيداً عن الحقيقة ، وأضاع كلياً المعنى الحقيقي لمسيرة نجاح عدد منهم .

وإذا كنا نلاحظ في الرواية الانجليزية المعاصرة اصراراً ما على الرواية الليبرالية ، ومحاولة لتثبيت فكرة الشخصية ، واستعادة عناصر القصة الواقعي . فقد تم ذلك في سياق مناخ تجريبي قلق ، ونمو لفضول عملي عتيق ، وسط بعض من أهم الروائيين حول المقومات الأساسية للرواية الخيالية ، من بين هؤلاء أنجوس ويلسون ، ديفيد ستوري ، ب . اس . جونسون وجون فاوولز ، إيريس ميردوخ وموريل سبارك ، كل منهم تساءل وفكر كثيراً عن قيمة الواقعية ، وعلاقة الكاتب بالنص ، وحتمية الحكمة وجوهر الشخصية ، وإدراك ومشقة الشكل ونهايات العمل الأدبي . لقد نالت روايات أنجوس ويلسون الأولى ، الإعجاب لنظرتها البانورامية للحياة الانجليزية والمواقف الانجلوسكسونية ، وقد اعتنت هذه الروايات بتعقد نسيج المجتمع ، والنمو الأخلاقي للأفراد ، ومأساة القيم التحررية ، ولكنها أيضاً حارت وتساءلت كثيراً حول مكانة النص ، وطبيعة الخيال الأدبي ، وميل الفن نحو الاحباط والتزييف . وحين طغت هذه المشاغل على السطح بشكل قوى في رواية « ليست قضية مضحكة » سنة ١٩٦٧ وهي رواية بانورامية حول الحياة الانجليزية من سنة ١٩١٢ - ١٩٥٠ لم تقدم بشكل واقعي ، ولكن من خلال المرايا المشوهة لمعارضة كتاب آخرين والمحاكاة التهكمية لأعمالهم ، وذلك من خلال تقليد الشخصيات ، والتساؤل

المتواصل حول جوهر الشخصية الثابت ، ولقد حار كثير من القراء من هذا العمل ، مع أنه منسجم تماما مع تطور أدب مؤلفه . كذلك فإن رواية ايريس ميردوخ « تحت الشبكة سنة ١٩٥٤ » قرئت عند طباعتها بطريقة خاطئة حين اعتبرت أحد أعمال الشباب الفاضل ، ولقد كانت ، فى الواقع متأثرة بسارتر وبيكيت وريسوند كينو ، وهم الذين أهدت اليهم العمل ، ولم تكن الرواية تدور حول شاب يشعر بالاغتراب ، ولكنها كانت بحثا فى طبيعة اللغة والفن ، وفى التزييف الذى تقوم به عند تسمية الأشياء ، فى العلاقة بين القارئ والهندسة الروائية ، فى وظيفة الحب والصمت . لقد طرحت فى روايتها ، تيمات معقدة جدا فى سيرة الأدب بحيث أصبحت ، بقدم الستينات ، أسطورية أكثر منها واقعية ، ولقد اعترف روبرت سكولز بأن ايريس ميردوخ واحدة من صنّاع الرواية الخيالية الأسطورية المعاصرة ، وأن التساؤلات حول الشكل وواقعية الشخصية ، تلعب دورا مركزيا فى أعمالها .

وكثير من الثوابت الواقعية فى الخمسينات ، بدأت ، بقدم الستينات ، تتلاشى من الرواية الانجليزية لأسباب تشبه الى حد كبير تلك التى أثرت فى الروائيين فى البلدان الأخرى . وكما سبقت روايات انجوس ويلسون غور وسائل المعارضة والمحاكاة التهكمية ، وأصبحت ايريس ميردوخ تساؤلا أسطوريا حول مكانة وصفة الشخصية الروائية ، فإن أعمال موريل سبارك الوسطى تحولت الى تحليل مقتصد بارع ، لعلاقة الروائي بوكيله الأدبى ، أو لصراع على مقعد السائق ، أو لكشف وعرض قوة جذب النهايات ، وحق المؤلف أن يختار الحتمى منها ، بينما غاصت روايات ديفيد ستورى فى أعماق نفسية شديدة العمق ، وجرب كل من ب . س . جونسون وجون برجر السرد المشوه والمحرّف ، وتفحص جون فولز ساحرة الابداع وامكانية منح شخصياته الحرية الوجودية ليختاروا حيواتهم فيما وراء خياله المحبوك . وبالتأكيد ، نستطيع أن نميز بوضوح ، فى الرواية الانجليزية ، أكثر من ركاز الروايات الفرنسية والأمريكية ، محاولة لاستخلاص انسانية حديثة ، والدفاع عن فكره الشخصية ضد النص الرخو ، ولكن قدرا من الضغوط الحتمية ساعد على تقديم ورقى مزاج أو تنظيم تجريبي قوى آخر . يتضح كل هذا فى مقال ايريس ميردوخ « فى مواجهة الجذب سنة ٦٨ » الذى يدافع عن الخلق الأدبى الحديث العارض ضد الأعياب الشكل المجردة والعبث المفرط ، ولكن المقال يؤكد أيضا من موقف ما بعد الوجودية ، بأننا لسنا أحرارا فى اختيارنا ولسنا معزولين فى هذا العالم ، واننا نعيش فى كون هو نفسه عارض وطارى . وبالتالى وحشى ومجهول ، نلتمس النظام فيه من خلال الفهم والحب ، وهو ما يجب أن يعنى به الروائي ، وعلى العموم ، فبرغم التوجه

الواقعي لكثير ممن يكتبون عن الأدب المعاصر في إنجلترا ، مما أدى الى جعل الجدل حول الخيال معهودا ، فلان تجريبية الرواية الانجليزية قد تأكلت على أيدي الروائيين الانجليز ، وازدادت بشكل ملحوظ في أواخر الستينات وأوائل السبعينات .

والمهم ، اذن ، أن هذه التطورات الروائية ، المنظور اليها ضمن سياق شكل روائي يتطور ويتغير بطريقة ذات معنى ، وإن كان بطرق ودرجات مختلفة في أقطار متنوعة ، هي الدافع للقيام بجميع هذه المختارات . « افترض أن حركة الرواية ينسحق لها دائما أن تكون في اتجاه ما نسميه كواقع » هذا ما قاله أحد الروائيين الأمريكيين الحدائين ، رونالد سوكينيك Ronald Sukenick ، والذي عنون أحد كتبه ، مستقطرا التناقض المناسب للوضع الروائي « موت الرواية وقصص أخرى سنة ١٩٦٦ » « أن أشكالها مستهلكة ، ولقد استجاب الروائي لتيار التجربة المتدفق ، ساحقا في طريقه كل ما يعوقه ، حتى لو كانت الرواية ذاتها » . والرواية الآن ، بمجالاتها المتغيرة والمحتملة ، من الوهمي الى الواقعي ، من النص الخامد الى النص الذي يكرس ذاته لبنيتها وصيغته ، في حالة تخمر مثير تحت ذلك الزخم .

واذا كان تنظير الروائيين ، أولئك الذين في الصف الأمامي ، يبدو أحيانا أكبر وأكثر إثارة من بعض نتائجهم الروائي ، فتلك مخاطرة . لكن يظل التنظير في النهاية حول شكل مركزي لتجربتنا الأدبية ، والعمل التطبيقي يظهر على صفحات الروايات ذاتها حيث يمكننا اختباره والاستمتاع به أو العكس حسب الحالة .

مالكولم برادبري

فى مواجهة الثعلب

مشهد جمل

ايريس مردوخ

الانتهامات التى أرغب فى توجيهها هنا تتعلق بالدرجة الأولى بالنشر وليس بالشعر ، بالرواية بالذات وليس بالدراما ، وهى مختصرة وبسيطة ومجردة وربما تكون محدودة الأفق . ويجب ألا تفسر بأنها تتضمن أية وجهة نظر تتعلق « بوظيفة الكاتب » ، ان وظيفة الكاتب أن يكتب أفضل ما يستطيع . هذه الملاحظات تتعلق بخلفية الأدب المعاصر ، فى البلاد الديمقراطية عامة . وفى دول الرفاهية خاصة ، بمعنى أن هذه الملاحظات لابد أن يهتم بها أى ناقد جاد .

نحن نعيش فى عصر علمى ، غير غيبى ، فقدت فيه العقائد والمبادئ وتعاليم الدين الكثير من قوتها . ولم نشف بعد من حربين عالميتين وتجربة هتلر . ونحن أيضاً من ورث عصر التنوير والرومانسية والتقاليد الليبرالية . وهذه هى أسباب أزمئنا ، وملحمها الأساسى ، من وجهة نظرى ، أننا عشنا طويلا ونحن نحمل فكرة ضحلة ومهلهلة عن الشخصية الإنسانية ، ومأشراح ما أعنيه حالا .

الفلسفة كالصحافة . وكلتاها دليل ومرآة لعصرها . فلنلق نظرة سريعة على الفلسفة الانجلوسكسونية والفلسفة الفرنسية لنرى ما هى الصورة التى نستخلصها للشخصية الإنسانية من هاتين الفلسفتين العقليتين . بالنسبة للفلسفة الانجلوسكسونية ، فان المؤثر الأكبر والأعمق عليها كانت فلسفة هيوم Hume وكانت Kant : وليس من الصعب أن نرى فى الإدراك الذهنى الشخصى السائد أثر هذين المفكرين الكبيرين . هذا الإدراك الذهنى يتكون من ربط السلوك المادى بوجهة نظر درامية تقول بأن الفرد هو ارادة منعزلة . وكل من الاثنين يعضد أحدهما الآخر . فمئذ هيوم ، ومرورا ببرتراند راسل وبمساعدة من المنطق الرياضى

والعلم ، اشتقنا فكرة أن الواقع ما هو الا كمية من ذرات مادية في تحليله الأخير ، وأن أى خطاب ذى معنى لابد أن يرتبط بشكل مباشر أو غير مباشر بفكرة ذلك الواقع الذى نتخيله . وقد صور هذا الموقف بشكل مختصر ورائع فتنجستين Wittgenstein فى كتابه « مباحث فلسفية » . وقد تغير هذا المعنى قليلا فى الفلسفة المعاصرة ، خاصة فى أعمال جلبرت ريل Gilbert Ryle وأعمال فتنجستين الأخيرة . فلقد هجر المعنى الذرى الذى قال به هيوم ، لمصلحة نموذج من التحليل الإدراكى (وهو جذاب فى مواقف كثيرة) الذى يؤكد على اعتماد المفاهيم البنيوية على اللغة العامة التى توطنها . هذا التحليل له نتائج مهمة على فلسفة العقل ، حيث يتولد عن هذا سلوك متغير أو مقيد . وبخطوط عريضة : فإن حياتى الداخلية ، بالنسبة لى وللآخرين ، توجد فقط من خلال مطابقتها للمفاهيم العامة ، مفاهيم يمكن إقامتها فقط على قواعد سلوك علقى .

هذا جانب واحد من الصورة ، الجانب الهيومى وما بعد هيوم . من ناحية أخرى فإننا نستنتج من كانت وهوبز وبنثام وجون ستيوارت مل صورة للفرد كإرادة عقلية حرة . وبالتفاضى عن الحلفية الغيبية لكانت Kant فإن هذا الفرد يظهر كشخص وحيد (حتى بمفهوم كانت الخاص فهو وحيد بمعنى أنه لا يواجه بآخر مختلف بشكل حقيقى) وبإضافة بعض التفاؤل النفعى ، فإن هذا الشخص الوحيد يبدو قابلا للتعلم بشكل كبير ، وبإضافة بعض علم النفس الحديث فإنه يبدو قادرا على معرفة ذاته بطرق تتوافق مع العلم والفطرة السلبية ، وهكذا يكون لدينا الرجل الحديث كما يبدو فى كثير من كتابات علم الأخلاق الحديثة ، واعتقد أنه كما يبدو فى الوعى العام بدرجة كبيرة أيضا .

نقابل ، مثلا ، صورة مهذبة لهذا الانسان فى كتاب ستيوارت هامشير « الفعل والعقل » ، وهو انسان عقلى وحر تماما وإن اختلفت درجات وعيه بذاته ، وهو ملك تصرفاته ومسئول تماما عن أفعاله ، ولا شئ يفوقه فى ذلك ، لغته الأخلاقية هى دليله العلى ، وأداة اختياراته ، والمؤثر لكل ما يفضله ، وحياته الداخلية هى التى تقرر أفعاله واختياراته ومعتقداته ، فالعقيدة فعل تتحدد من خلال طريقة التعبير عنها ، ومناقشاته الأخلاقية مراجع لحقائق تجريبية تشد أزرها أحكامه ، والكلمة الوحيدة التى يحتاج إليها هى « خير أو صواب » ، الكلمة التى تعبر عن حكم ما ، عقلانيته تعبر عن نفسها فى وعيه بالحقائق سواء عن نفسه أو عن العالم ، وفضيلته الأساسية هى الاخلاص .

فاذا اتجهنا الى الفلسفة الفرنسية ، فإننا نرى الصورة ذاتها ، على الأقل فى الجانب الفلسفى الذى جنب خيال العامة ، وأعنى به فلسفة جان

بول سارتر . ومن الطريف ملاحظة كم هي هذه الصورة مشابهة للصورة الكانتية برغم كل ما يدين به سارتر لهيجل . ومرة ثانية يصور الانسان هنا كشخص منعزل تماما وملك حرية مطلقة ، ولا يوجد واقع متسام ، ولا درجات للحرية . بل هناك كتلة من الرغبات النفسية والعادات الاجتماعية والأهواء في ناحية ، والارادة في الناحية الأخرى . وهناك مسرحيات معينة ، شخصياتها أكثر هيجيلية ، قامت على الروح ، لكن عزلة الارادة استمرت ، ومن ثم الجزع والقلق ، ثم النكبة الخاصة المعادية للبرجوازية في فلسفة سارتر ، التي جعلتها مقبولة عند كثير من المتقنين : الصورة العادية التقليدية للشخصية ، والفضائل التي تقبع تحت الشك بسوء النية ، ومرة ثانية الفضيلة الوحيدة الحقيقية عند الفرد هي الاخلاص . واعتقد أنه ليس مصادفة ، بالرغم من النقد الفلسفي أو غيره الذي وجه الى سارتر ، أن الصورة القوية التي رسمها للانسان مست خيالنا . ومن المنطقي أن يزعم النقاد الماركسيون أنه يقدم في فلسفته جوهر نظرية الحرية الشخصية .

ويمكن الاشارة الى أن هناك نظريات ظاهراتية أخرى (دعك من الماركسية) حاولت أن تقوم بما فشل أن يقوم به سارتر ، وأن هناك فلاسفة مرموقين قدموا تصورا آخر للانسان . ومع ذلك ، فمن خلال معرفتي بالمشهد العام فاني أشك في أن هذه الفلسفات قد قدمت تصورا للانسان مختلفا عما قيمته بشكل أساسي ، أو يستطيع أن ينافسه بقوة التخيل . ويمكن القول ان الفلسفة لا تستطيع أن تقدم مثل هذا الوصف ، وإن كنت غير متأكدة من ذلك ، وعلى العموم فليس هذا موضوع اهتمامنا هنا . ولكنني أعبر عن اقتناعي ، أنه في العالم الليبرالي فإن الفلسفة في الوقت الحاضر ، غير قادرة على أن تقدم لنا صورة كاملة وقوية أخرى عن الانسان . وأعود الآن الى انجلترا والتقاليد الانجلوسكسونية .

لقد انبثقت دولة الرفاهية ، بدرجة كبيرة ، نتيجة التفكير الاشتراكي والمسعى نحو الاشتراكية ، وبدا أنها تخوض صراعا معينا الى نهايته ، وعند تلك النهاية حدث تراخ وتهاون في الأساسيات . فلو قمنا بمقارنة اللغة التي كتب بها دستور حزب العمال الأصلي في بدايته ، واللغة التي كتب بها بعد ذلك فسنجد فقرا في التفكير وفي اللغة التي تبدو نمطية . فدولة الرفاهية هي ثمرة « التجربة في السياسة » . قلتم لنا مجموعة من الأهداف المرغوبة بشدة لكنها محدودة ، يمكن فهمها دون اصطلاحات نظرية ، وعند تتبعها ، والسماح لفكرتها أن تسيطر على الجانب الطبيعي النظري الغالب في مشهدها السياسي ، فاننا نفقد نظرياتنا الى حد كبير . ان تصورنا الأساسي مازال صورة باهتة من المعادلة التي قالها ستوارتعمل :

السعادة تساوى الحرية تساوى الشخصية • لابد من تمرد ضد المنصب النفسى ، لكن لأسباب كثيرة لم يقع هذا التمرد • فى سنة ١٩٠٥ رجب مينارد كينز ورفاقه بفلسفة جى • اى • مور التى أعادت الاعتبار الى مفهوم التجربة ، ولفتت الانتباه الى الحياة الداخلية للانسان بعيدا عن آليات العمل ، ولكن « تجربة » مور كانت تصورا ضحلا جدا ، فالعصر الطبى ذو الأهداف التجريبية البسيطة يفضل فلسفة أكثر سلوكية •

ما الذى فقدناه بسبب كل هذا ؟ وما الذى لم نحصل عليه أصلا ؟ لقد عانينا فقدانا عاما للمفاهيم ، وقدنا مفرداتنا الأخلاقية والسياسية ، ولم نعد نستخدم صورة أصيلة جماهيرية لفضائل الانسان والمجتمع المتعددة ، ولم نعد نرى الانسان فى مواجهة خلفية من القيم ، أو الوقائع التى تتجاوزها • بل نصور الانسان كإرادة شجاعة محضة ، محاطة بعالم تجريبي مفهوم وسهل ، واستبدلنا فكرة الحقيقة الثابتة الصلبة ، بفكرة سطحية عن الاخلاص • والذى لم نحصل عليه بالطبع هو نظرية متحررة مقنعة للشخصية ، نظرية الانسان الحر المستقل والمرتبط بعالم غنى ومعقد ، عليه أن يتعلم منه الكثير • لقد قبلنا بالنظرية الليبرالية كما هى ، لتشجيع الناس على أن يظنوا أنهم أحرار على حساب التنازل عن ماضيهم الانسانى •

ولم نحل أبدا مشاكل الشخصية الانسانية كما طرحها عصر التنوير ، ووسط المفاهيم المختلفة التى بين أيدينا ، ضاع منا السؤال الحقيقى ، والآن ، وبطريقة غريبة ، فإن موقفنا مشابه لموقف القرن الثامن عشر • ونعتمد ، بتفاوت عقى ، على النتائج المفيدة للتعليم أو بالأحرى التكنولوجيا ، وربطنا ذلك بمفهوم رومانسى عن الوضع الانسانى ، وصورة سلبية ومنعزلة للانسان ، وهو تصور اكتسب منذ هتلر شدة وكثافة مفيدة •

كان القرن الثامن عشر عصر القصص العقلية المجازية والحكايات الأخلاقية • وكان القرن التاسع عشر - بشكل عام - عصر الرواية الكبير ، وازدهرت الرواية بصبغها الفعال فكرة الفرد بفكرة الطبقة • ولأن القرن التاسع عشر كان فعلا ومهما • ولأن - ولنستخدم معنى ماركسيا - النموذج والفرد يمكن رؤيتهما منسجين معا ، فإن حل المشكلة التى أثارها القرن الثامن عشر يمكن أن يؤجل ، وظل الحل مؤجلا حتى الآن • والآن حيث ان بنية المجتمع أقل حيوية وإثارة مما كانت عليه فى القرن التاسع عشر ، وحيث ان اقتصاد الرفاهية أزاح نمطا معينا من التفكير ، وحيث ان قيم العلم لها الكلمة الأخيرة فى الفعل والاقتداء ، فإننا نواجه فى وضع

مظلم ومضطرب مأزقا رافقنا ، ضمنا ، منذ عصر التنوير ، أو منذ بداية العالم الجديد المتحرر مهما كان الوقت الذى بدأ فيه .

واذا نظرنا الى أغلب القرن التاسع عشر * مقارنا بأدب القرن العشرين : فاننا نلاحظ تناقضات معينة ذات دلالة . أقول ذلك من وجهة نظر القرن الثامن عشر ، عصر القصص العقلية المجازية والحكايات الأخلاقية ، العصر الذى كانت فيه فكرة الطبيعة البشرية متكاملة وفريدة .

رواية القرن التاسع عشر (أستخلم هذه الاصطلاحات بجرأة وعمومية لكن هناك استثناءات بالطبع) لم تكن مهتمة بالوضع الانسانى ، كانت متهمه بأفراد مختلفين وحقيقيين يتصارعون فى المجتمع . ورواية القرن العشرين عادة ، اما رواية شفافة Crystalline أو رواية صحفية يعنى اما أنها رواية قصيرة شبه مجازية تصور الوضع الانسانى ولا تحتوى على شخصيات بالمعنى المفهوم للشخصيات فى القرن التاسع عشر ، أو رواية كبيرة بلا شكل . شبه وثائقية ، النسل المنحل والمتفسخ لرواية القرن التاسع عشر . تتحدث من خلال شخصيات تقليدية باهتة عن قصة أو حكاية عادية مفعمة بالحقائق الاستقرائية . وليست لهذين النوعين من الأدب علاقة بالمشكلة التى سبق أن ذكرتها .

ويمكننى القول على الفور ، انه اذا كان نثرنا الروائى شفافا أو صحفيا ، فان الرواية الشفافة هى الأفضل ، وهى النوع الذى يفضل الكتاب الجادون ابتداعه . ويمكننا أن نرجع المثل الأعلى للجذب الذى نشأرك به للحركة الرمزية ، ولكتاب مثل تى . اى . هيلم ، وت . اس . اليوت وبول فالبرى وفجنشتين . هنا الجلب (الصفر ، الوضوح ، الذاتية المتضمنة) هو لعنة الرومانسية ، رومانسية فى صيغة متأخرة . ان الرمز النقى ، الصافى ، المحتوى على الذات ، القدوة الذى طالب كانت Kant خليفة الليبرالية والرومانسية ، أن يكون الفن عليه هو المائل للفرد الوحيد المنطوى على ذاته . هو ما خلفته الرومانسية من اهتمام بالشئون الدينية . حين فقدت العناصر الانسانية والثورية المضطربة قوتها . ان اغراء الفن ، الاغراء الذى يستسلم له كل عمل فنى عدا الأعمال العظيمة ، هو أن يسلى ويوسى ، ان الكاتب المعاصر الحائف من التكنولوجيا : والبعيد عن الفلسفة فى انجلترا ، والمزكى بنظريات درامية بسيطة فى فرنسا ، يحاول تسليتنا بالأساطير أو القصص .

اجمالا ، فإن حقيقة هى الانحلال ، وخياله هو الوهم ، وهم يتعامل اما مع أحلام يقظة بلا شكل (القصة الصحفية) ، أو مع خرافات صغيرة

أو لعب وبلورات ، وكل بطريقته ينتج نوعا من الحلم - الضرورة ، لا يتعلق بالواقع ، حيث الوهم لا يكون خيالا •

فالمكان الصحيح للرمز ، بالمعنى الرمزي الحقيقي ، هو الشعر ، وحتى هنا يمكنه أن يلعب دورا مزدوجا أو ملتبسا ، حيث يمكن في الرمزية شيء عدائي تجاه الكلمات التي تبني منها القصائد • وبالتأكيد فإن غزو مساحات أخرى غير شعرية ، التي يمكن تسميتها اختصارا « بالنماذج الرمزية » ساعدت على انحدار النثر ، فأوضحت الفصاحة موضة قديمة ، حتى الأسلوب - عدا المعنى الصارم لهذا المصطلح - أصبح موضة قديمة •

إن ت • اس • البيوت وجان بول سارتر على تباينهما الكبير كمفكرين ، حاولا تبخيس النثر وانكار أية وظيفة خيالية • فالشعر هو ابداع علم اللغة ، والنثر ما هو الا شارح وعارض ، انه في الأساس تعليمي ، وثائقي ، ومعلوماتي ، فالنثر نموذج للوضوح ، وهو أفضل ما يمكن أن يكتب بالكلمات ، والكاتب ذو الأسلوب الحديث والتأثير الكبير هو همنجواي ، ومن الصعب تقريبا ، أن نتخيل الآن أحدا يكتب مثل لاندور Landon • ومعظم الروايات الانجليزية الحديثة ليست مكتوبة روائيا ، ويشعر المرء انها يمكن أن تنزلق الى وسط آخر غير الرواية دون أن تفقد الكثير ، واحتاج الأمر الى اجنبى كـ Nabokov أو امرلنسى كـ Beckett لينعش لغة النثر ويحولها الى أداة للخيال بشكله الصحيح •

إن تولستوى الذى قال ان الفن تعبير عن التصور الدينى للعصر ، كان أقرب الى الحقيقة من كانت Kant الذى رأى فى الفن خيالا يلهو فى دروب الفهم • ولقد تراخت العلاقة بين الفن والحياة الأخلاقية لأننا نفقد احساسنا بالشكل والتركيب فى العالم الأخلاقى نفسه • فان علم اللغة ، والسلوك الوجودى ، وفلسفتنا الرومانسية قد قلصت مفرداتنا ، وسطحت وأفقرت رؤيتنا للحياة الداخلية • وبين الطبيعى ألا يهتم المجتمع الليبرالى الديمقراطى بتقنيات التحسن ، وينكر أن تكون الفضيلة نوعا من المعرفة ، ويؤكد على اختيار الانسان على حساب الرؤية ، وتضعف دولة الرفاهية الحوافز والبواعث فى سبيل تحقيق قواعد المجتمع الديمقراطى الليبرالى ، ولأسباب سياسية شجعنا على التفكير لانفسنا كأننا أحرار تماما ومستولون ، نعرف ما نحتاج معرفته من أجل الأهداف المهمة للحياة • ولكن هنا أحد الأشياء التى قال عنها هيوم انها قد تكون حقيقية فى السياسة • لكنها زائفة فى الواقع • لكن أهى حقيقية فعلا فى السياسة ؟ نحن نحتاج ليبرالية غير رومانسية تتجاوز الكائناتية (نسبة لكانت) وبتصور مختلف عن الحرية •

وتقنية أن تصبح حراً ، أكثر صعوبة مما تخيل جون ستيوارت مل ، نحن نحتاج الى مفاهيم أكثر مبررنا به فلاسفتنا ، نحتاج أن يساعدنا أحد ما في أن نفكر في مصطلحات لدرجات الحرية ، وأن نصور ، بمعنى غير غيبى ، غير استبدادى ، وغير دينى ، تجاوز الواقع والسمو عليه . فالإيمان العقلى الساذج مع الافتراض بأننا جميعا عقلانيون وأحرار . يولد نقصا خطيرا في فضولنا نحو معرفة العالم الحقيقى ، ويجزنا على تقدير الصعوبات التى تعترضنا لمعرفة . نحن نحتاج الى العودة عن التصور المتمركز حول الذات والمتمثل فى الإخلاص ، الى التصور المركزى الآخر المتمثل فى الحقيقة . نحن لسنا مختارين أحرارا معزولين ، أسياذ كل ما نفعله ، ولكننا مخلوقات واحدة غارقة فى واقع تغرق طبيعته دائما لأن تشوه بالوهم ، وتصورنا المعاصر عن الحرية يشجع السهولة والبساطة التى تشبه الحلم ، بينما ما نحتاجه هو احساس متجدد بصعوبة وتعقيد الحياة الأخلاقية وعدم شفافية الناس - نحتاج الى مفاهيم أكثر لمصطلحات قصور مادة وجودنا ، ومن خلال اثره وتصحيح هذه المفاهيم يأخذ التقدم الأخلاقى والأدبى مجراه . ولقد قال سيمون فيل . *Cimone Weil* ان الابداعية والأخلاقية مسألة انتباه واهتمام لا مسألة ارادة ، ونحن نحتاج مفردات جديدة للانتباه والاهتمام .

ومن هنا يكون الأدب مهما ، خاصة اذا اهتم ببعض أعمال انجزتها الفلسفة فى البداية . ومن خلال الأدب نستطيع عادة اكتشاف معنى لازدحام حياتنا . ويمكن للأدب أن يقوينا فى مواجهة التسلية والوهم ، ويساعدنا على الشفاء من علل الرومانسية . واذا كان للأدب دور ، فانه بالتأكيد هذا الدور . أما اذا كان الأمر قضية تقويم وصلاح ، فعلى النشر أن يستعيد مجده السابق ، وتعود له فصاحته وخطابه السابق . ويمكننا هنا ربط البلاغة بمحاولة قول الحقيقة . وأفكر هنا بأعمال ألبير كامو ، فكل أعماله مكتوبة جيدا ، علما العمل الأخير ، فهو أقل اثارة وتجلحا من الصلبن السابقين ، ويبدو لي أنه محاولة أكثر جدية لتبخطى الحقيقة ، وذلك يصور ما أعنيه بالبلاغة أو الفصاحة .

ومن المدهش أن الأدب الحديث ، المعنى كثيرا بالعنف ، يحتوى على صور قليلة مقنعة للشر . وعجزنا عن تخيل الشر هو نتيجة لتصورنا الدرامى المتفائل والساذج عن أنفسنا التى نكتب عنها ، والصعوبة التى تواجهنا حول الشكل الروائى ، والصور من التشبيه والاستعارة . - وميلنا لابتداع أعمال شفافة أو صحفية - هى أحد أعراض وضعنا الأدبى الحالى . الشكل الروائى نفسه يمكن أن يشكل اغراء فى حد ذاته ، حيث يجعل من العمل الأدبى أسطورة صغيرة تتضمن الذات ، وفردا مكتفيا

بذاته في الواقع . نحتاج الى أن نبعد اعتمادنا عن ضرورة ذلك الحلم المستطى للرومانسية ، بعيدا عن الرمز المجتبى ، الفرد المفتعل ، والكل المزيف ، وتسمى نحو الانسان العصاب الحقيقي ، ونرى في ذلك الانسان الجوهرى الأساسى العصاب غير المحدد ، قيمة تفوق كل معتقدات الليبرالية الأساسية .

ومن هنا ، يمكن للمرء أن يتخذ خواء فكرة الليبرالية عن الحرية ، فمهما تحدث المرء بالمصطلحات عن استعادة الوحدة النفسية ، فانه على خلاف دائم مع الماركسية ، فالواقع ليس كلا محطى ، وإن فهم هذا مع احترام المصادقة وغير المتوقع ، يعتبر أساسيا للخيال في مواجهة التوهم . وإن احساسنا بالشكل الذى هو أحد أركان رغبتنا للتسليه والمواساة ، يمكن أن يكون خطرا على احساسنا بالواقع كخلفية خصبة منحصرة .

وفى مواجهة تسليات الشكل ، والعمل الشفاف النقي ، والأسطورة الوهمية المبسطة . يجب أن نثير القوة المسمرة لفكرة الشخصية الطبيعية غير المؤطرة فى موضة معينة .

الناس الواقعيون مدمرون للأسطورة ، والشئ الطارئ أو محتمل الوقوع منير للوهم ويفتح الطريق للخيال . فكر فى الكتاب الروس سادة الطارئ ، وبالطبع فإن الكثير من الشئ الطارئ والعارض فى الرواية قد يحول الفن الى صحافة ، ولكن حيث ان الواقع غير كامل ، فعلى الأدب ألا يخاف كثيرا من علم الكمال . وعلى الأدب أن يقدم دائما صراغا بين الناس فى الواقع والناس فى الرواية الخيالية ، والمطلوب الآن مفهوم أكثر قوة وتعقيدا من السابق . لقد عرينا أنفسنا من المقاهيم فى الأخلاق والسياسة ، والأدب ، فى معالجته لأمراضه الخاصة ، يمكن أن يمدنا بمفردات جديدة للتجربة ، وبصورة أصبغ للحرية . بهذا ، ونحن نجد احساسنا بالمسافة ، يمكن أن نذكر أنفسنا أن الفن أيضا يعيش فى منطقة يبدو فيها كل الجهد الانسانى فاشلا ، ربما شكسبير وحده استطاع أن يخلق على المستوى الأعلى ناسا وصورا ، وحتى هاملت تبدو فى المرتبة الثانية اذا قورنت بالملك لير . والفن العظيم فقط هو الذى ينشئ بلا عزاء ، ويهزم محسالاتنا حين نستخدمه كسحر على حد تعبير الشاعر أودن W. H. Auden.

كتابة الرواية الأمريكية

فيليب روث

منذ عدة سنوات ، حين كنت أعيش في شيكاغو ، صدمت المدينة وأصابتها الحيرة بسبب وفاة فتاتين في العشرينات من العمر ، وحسب ما أعلم فقد ظل الرأي العام مرتبكا فترة طويلة ، بالنسبة للصمة ، فشيكاغو هي شيكاغو ، ومصائب الاسبوع تتلاشى في مصائب الاسبوع الذي يليه ، لكن الضحايا في هذه الحالة كانتا شقيقتين ، خرجتا ذات مساء في ديسمبر لتشاهدا فيلما لألفيس بريسلي للمرة السادسة أو السابعة ، كما عرفنا ، ولم توعدا الى البيت أبدا . ومرت عشرة أيام ، ثم خمسية عشر يوما فعشرون يوما ، خرج خلالها كل شارع في المدينة الحزينة ، وكل زقاق ، لبحث عن الفتاتين باتى وبابز جريمز . قالت إحدى صديقاتهما انها شاهدتهما في السينما ، وقالت مجموعة من الأولاد انهم شاهدا الفتاتين تركبان عربة بويك سوداء بعد انتهاء عرض الفيلم ، بينما قالت مجموعة أخرى ان العربة كانت شيفروليه خضراء ، وهكذا . . . حتى ذاب الثلج يوما ، واكتشفت جثتا الفتاتين عاريتين في فندق على جانب الطريق قرب غابة تقع غرب شيكاغو ، قال المحقق انه لا يعرف سبب الوفاة ، ثم تولت الصحافة الأمر . ونشرت إحدى الصحف رسما للفتاتين على صفحتها الأخيرة بحجم كبير واللوان اربعة ، وبكت والدة الفتاتين بين ذراعى محررة في صحيفة محلية ، وضعت آلتها الكاتبة في الشرفة الامامية لمنزل الفتاتين ، وبدأت تكتب عنهما عمودا يوميا ، وقالت فيها قائلته ان الفتاتين كانتا طبيبتين ، مجتهدتين وعاديتين ، وتنهبان الى الكنيسة بانتظام . . الخ ، وفي المساء ، كان المرء يرى على شاشة التليفزيون مقابلات مع زملاء في المدرسة وأصدقاء للفتاتين ، تبلى فيها الفتيات الصغيرات وهن ينظرن حولهن كأنهن على وشك الانفجار في الضحك ، بينما يجلس الفتيان متصلبين بستراتهم الجلدية « آه أعرف بابز . . كانت فتاة طيبة » « آه . . كانت مجبوبة عند الجميع » . . واستمر الحال هكذا . . حتى حدث اعتراف . فقد اعترف متشرد يقم في حى فقير في المدينة حيث يتجمع العاطلون والسكران ، وهو شخص فاشل عمل كفاسل أطباق وقاطع طريق في الخامسة والثلاثين من العمر يسعى « بنى بدويل » ، بأنه قتل الفتاتين بعد أن عاشهما مع زميل له في عدة

فنادق حقيقة • حين سمعت الأم هذه الأخبار ، قالت للمحررة ان الرجل يكذب ، وأن ابنتيهما - وهي تصر على ذلك - قد قتلتا في الليلة التي التي ذهبنا فيها الى السينما ، وظل المحقق يدافع عن الفتاتين - بتأثير من الصحافة - ويقول بأنه لم يظهر عليهما ما يشير الى ممارسات جنسية ، كان كل شخص في شيكاغو يشتري أربع صحف يوميا ، بينما ألقى المتشرد في السجن ، بعد ما زود البوليس بتاريخ مغامراته مع الفتاتين ساعة بساعة • وبحث رجال الصحافة عن راهبتين كانتا تدرسان للفتاتين في المدرسة ، وحاصروهما بالأسئلة ، حتى أوضحت احدهما الأمر كله ، وقالت ان الفتاتين ليستا متميزتين ولم تكن لديهما أية هوايات • وفي الوقت ذاته ، بحث بعض الأشخاص عن والدة المتشرد ، ورتب لقاء بين المرأة المعجوز والدة الفتاتين المذبحتين • وأخذت صورتيهما معا ، سيدتان أمريكيتان بدينتان منهكتان من العمل ، مرتبكتان تماما ، ولكنهما تجلسان باستقامة من أجل التصوير ، اعتذرت أم المتشرد عن ابنتها قائلة : « لم أفكر يوما بأن يفعل أحد أبنائي مثل هذا العمل » • بعد اسبوعين أو ثلاثة أفرج عن ابنتها بكفالة ، وقد خرج يرتدى حلة جديدة ويتباهى بأن عدة محامين قد دافعوا عنه ، وقد أخرج من السجن يركب عربة كاديلاك قرنفلية الى فندق خارج المدينة ، ليعقد مؤتمرا صحفيا يقول فيه محاموه : « انه ضحية قسوة الشرطة ، وانه ليس بقاتل ، ربما يكون منحللا ، لكن حتى هذه فقد اعتزم أن يغيرها وسيصبح نجارا في جيش الخلاص » • وعرض عليه أن يغني (فهو يعزف على الجيتار) في ملهى ليلي في شيكاغو مقابل ٢٠٠٠ دولار في الاسبوع وربما عشرة آلاف دولار فلست أذكر ، كل ما أذكره أن هناك سؤالا يقفز الى عقل المشاهد أو القارئ هل كل ذلك نوع من العلاقات العامة ؟ أو الدعاية ، لكن بالطبع لا • فهناك فتاتان قد قتلتا ، وهناك أغنية تنتشر بين الناس للمتشرد الصعلوك ، وأعلنت احدي الصحف عن مسابقة أسبوعية موضوعها « كيف تظن أن الاختين جريمز قد قتلتا ؟ » ورصدت جائزة لأحسن حل يراه الحكام ، وبدأت النقود تتدفق ، مئات التبرعات بدأت تصل للسيدة جريمز والدة الفتاتين من كل أنحاء الولاية ، لماذا هذه التبرعات ؟ ومن الذي يقلمها ؟ معظمهم مجهولون فقط هناك الدولارات ، مئات ، آلاف الدولارات ، وظلت صحيفة « سن تايمز » تزودنا بأجمالي المبالغ التي تم التبرع بها ، عشرة آلاف ، خمسة عشر ألفا ، الخ وبدأت السيدة جريمز في إعادة اعمار بيتها ، وتقدم لها شخص يدعى شفارتز أوشولتز - لا أذكر بالضبط - وقلم لها مطبخا كاملا جديدا ، والتفتت السيدة جريمز والسعادة تغمرها الى ابنتها الباقية على قيد الحياة ، لتقول لها : « تخيلي وأنا في هذا المطبخ » ، وأخيرا اشترت المرأة بياغوين - أو ربما أهداهما لها السيد شولتز - وصمت أحدهما بابز والثاني باتى على اسم ابنتيهما ، بينما كان المتشرد - الذي

أشك أنه يعرف كيف يلق مسمارا بشكل سليم - قله سليم الى ولاية فلوريدا بتهمة اغتصاب فتاة في الثانية عشرة من عمرها • بعد ذلك بقليل غادرت شيكاغو وكل ما أعلمه عن الموضوع أن السيدة جريمز قد قُلت ابتنيها وكسبت مفصلة أطباق وطايرين صغيرين •

ما هي الحكمة من هذه الحكاية ؟ ببساطة ان الروائي الأمريكي في الثلث الأخير من القرن العشرين ، قد غلب عليه أمره ، في محاولة للفهم والوصف . ثم ابتدع عمل معقول يعبر عن الواقع الأمريكي ، انه واقع يمرض ويذهل ويضيق ، ويشكل نوعا من التجربة لخيال المرء الضئيل • فالواقع الفعلي يتغلب دوما على موهبة الكاتب ، والحضارة الأمريكية تقذف كل يوم تقريبا بشخصيات يحسدناها عليها أى روائي ، من مثلا يمكن أن يبتدع شخصيات مثل شارلز فان دورين أو روى كوهين أو ديفيد شاين أو شيرمان آدمز أو برنارد جولدفن أو حتى ادوايت ايزنهاور ؟

منذ فترة استمعت معظم البلاد الى أحد مرشحي الرئاسة الأمريكية يقول شيئا معناه « اذا أحسستم بأن السناتور كينيدى على حق فاني أعتقد مخلصا أنكم يجب أن تصوتوا له ، واذا شعرتم أنني على حق ، فبتواضع فاني أعتقد باخلاص أنه يجب عليكم أن تصوتوا لي ، والآن أنا أشعر من وجهة نظر شخصية مؤكدة أنني على حق » وهكذا •

ومع أن الأمر لم يبد كذلك لجموع الناخبين ، بل ومن السهل أن نسخر قليلا من السيد نيكسون صاحب ذلك القول ، لكن ليس ذلك هو الهدف الذي كلفت نفسي بسببه ايراد بعض ما قاله ، واذا عجب المرء في البداية ، فانه يضاب بعد ذلك بهشة تامة • لو كان ذلك إبداعا أدبيا ساخرا ربما بدا مقنعا ، لكن أن أشاهد ذلك على شاشة التليفزيون ، يقوله شخص حقيقي كحقيقة سياسية ، فانه عقلي يرفض استيعابه • كذلك ما تثيره بداخل المناقشات التليفزيونية ، من ضمن ما تثيره ، الحسد المهني ، كل آليات الماكياج، ووقت المواجهة بين المرشحين، هل ينظر نيكسون الى كينيدى وهو يزد عليه أو ينظر بعيدا •• كل هذا الاخراج بدا لي خياليا وسحريا وملهشا حتى أنني بدأت أتني لو أنني أنا الذي أبدعت كل ذلك ، لكن آنذاك لا يحتاج المرء أن يكون روائيا ، لأن شخصا ما ابتدع ذلك فعلا وأنه حقيقي وموجود بيننا •

والصحف اليومية ، تملؤنا بالغريب والمروع والمرض والباعث على اليأس أيضا « هل هذا ممكن ؟ هل يحدث هذا ؟ » الفضائح والجنون ،

البلادة والورع ، الأكاذيب والضوضاء . . . لقد كتب بنيامين ديوت منذ فترة في مجلة « كومينترى Commentary » يقول : « الشك العميق الموجود في عصرنا هو أن الأحداث والأفراد ليسوا واقعيين . وأن تلك القوة التي تغير مجرى العصر ، حياتى وحياتك ، هى فى الواقع فى اللامكان . وهناك على ما يبدو نوع من الانحدار العالمى نحو اللاواقعية » .

ليلة أول أمس - لاعطاء مثال حميد على الانحدار نحو اللاواقعية - فتحت زوجتى المذياع . فسمعت المذيع يعلن عن سلسلة من الجوائز المالية النقدية لأفضل ثلاث تمثيلات تليفزيونية مدة كل منها خمس دقائق كتبها الأطفال . انه من الصعب فى هذه اللحظات أن تجد طريقك الى المطبخ ، بعد أيام قليلة قال الناقذ ادموند ويلسون بعد قراءته لمجلة « لايف life » : « انه لا ينتمى الى البلد الذى تتحدث عنه المجلة . وانه لا يعيش فى هذا البلد » . وقد فهمت ما يعنيه تماما .

أن يشعر روائى بأنه لا يعيش حقيقة فى بلده الذى تقنمه له مجلة « لايف » أو ما يراه ويخبره حين يخرج من بيته ، ليلبس عاتقا خطيرا يشغله . لأنه لمن سيكتب موضوعه ؟ وما هى الأرضية التى سيعمل عليها ؟ قد يظن المرء أن الروايات التاريخية بسخرية معاصرة ، ستكون لها الحصة الكبرى فى الاصدارات الروائية ، أو لا شئ . لا كتب . لكن مع ذلك يجد المرء اسبوعيا تقريبا وسط الكتب الأكثر رواجاً ، رواية تدور أحداثها فى نيويورك أو واشنطن أو ماماروتيك ، تتحرك شخصياتها وسط عالم من غسالات الأطباق وأجهزة التليفزيون ووكالات الاعلانات وتحقيقات مجلس الشيوخ ، ويبدو كل ذلك وكأن الكتاب يصدر عن روايات عن عالمنا المعاصر ، روايات مثل « الرجل ذو البدلة الصفوية الرمادية » لكاش ماکول ، أو « معسكر العلوف » أو « التضحية والقبول » لمارجورى مورننج ستار وهكذا ، ولكن الجدير بالملاحظة أن كل هذه الكتب ليست جيدة ، ليس بسبب أن الكتاب ليسوا بالكفاءة فى تصوير رعب المشهد بحيث لا ينامسنى . بل على العكس . فهم مهتمون تماما بالعالم حولهم ، ومع ذلك فهم لا يتخيلون مدى الفساد والفظاظة والسوقية والخيانة فى الحياة الأمريكية الصامتة ، بعمق أكثر كالدنى يتخيلونه فى الشخصية الأمريكية ذاتها أى فى الحياة الأمريكية الخاصة . فكل القضايا عندهم لها حل ، ويرون أن الرعب أو الرهبة لا تصلحهم كما يصلحهم بعض الجدل الموضوعى . وكلمة « جنلى » هى كلمة عادية فى لغة النقد الأدبى كما هى فى لغة منتجى برامج التليفزيون .

وانه لشيء مزعج ، أن نرى كثيراً ، فى الروايات الأكثر رواجاً ، أن البطل يتوصل فى النهاية الى معرفة نفسه وما يريد ، وتجد فى مسرحية

على مسارح برودواى ، شخصا ما يقول : « لماذا لا يحب كل منكم الآخر ؟ »
ويضرب البطل على جبهته قائلا : « يا الهى ! لماذا لم أفكر بذلك من قبل ! »
وقبل أن يقع فعل الحب يكون كل شيء قد انهار : الحقيقة ، ومحاكاة
القصة للواقع ، والاهتمام . ذلك مثل « شاطئ دوفر » تنتهى بالنسبة
لماتيو ارنولد ولنا بسعادة ، لأن الشاعر يقف فى النافذة مع امرأة تفهمه !
إذا كان البحث الأدبى فى عصرنا سيكون فقط ملكا لأمثال هؤلاء الكتاب
أو لأولاد برودواى أصحاب عبارة « الحب يهزم كل شيء » فسيكون ذلك
من سوء الحظ مثلما نسلم أمور الجنس الى الاباحيين فقط .

لكن المصر لم يسلم أموره ، بعد ، كليا ، الى أصحاب العقول
والمواهب الضئيلة ، هناك نورمان ميلر Norman Mailer وهو مثل
منير لكاتب يتحدث به عصرنا هذا القرف الكبير ، وهو يتعامل معه روائيا
بما يعادل تعامله معه فى نقاط أخرى . لقد أصبح ممثلا فى دراما المصر
الثقافية ، التى تتمثل صعوبتها فى انها لا تتيح للمرء فرصة أن يكون
كاتباً ، فلكى يتحدث مثلا ، سلطات الدفاع المدنى وتجاربها النورية ، فعليك
أن تضع فرصه الكتابة صباحا ، وتخرج لتقف احتجاجا أمام مبنى
البلدية ، وإذا كنت محظوظا وقنفوا بك فى السجن . فستضيع ليلة خارج
البيت وصباح اليوم التالى أيضا . ولكى يتحدث « مايك والاس » أو
عدوانه اللاأخلاقى ، فعليك أن تكون أولا ضيفا فى برنامج ، وهكذا تضع
عليك ليلة ، وقد تقضى أسبوعين تكره نفسك لأنك ذهبت ، وأسبوعين
آخرين لكتابة مقال تشرح فيه سبب ذهابك وكيف كان الأمر .

تقول شخصية فى رواية « وليم ستايرون » الجديدة : « انه عصر
السذج ، وما لم نحترس فسيجرونا الى الهاوية » . وجرنا الى الهاوية
قد يأخذ أشكالا عدة . لدينا مثلا كتاب « نورمان ميلر » المسمى « اعلانات
من أجل نفسى » وهو فى معظمه تسجيل لماذا فعل بعض الأشياء ؟ وكيف
فعلها ؟ ومن أجل من فعلها : أصبحت حياته بديلا لرواياته . كتاب
يغيب ، منغمس بالذات ، عادى يشبه معظم الاعلانات التى نعانى منها ،
لكن لو أخذناه ككل ، فهو مؤثر بدرجة كبيرة فى بوحه البائس ، وتبدو
عظمة الرجل فى أنه ترك القيام بهجوم خيالى على التجربة الأمريكية ،
ليصبح بطلا لنوع من الانتقام الشعبى . ومع ذلك فان ما يفعله البطل
يوما ما قد يكون سببا فى أن يصبح ضحية له فى اليوم التالى . ومن
كتب مرة ، « اعلانات عن نفسى » أرى أنه لا يمكنه أن يكتب مثله ثانية .
ومن المحتمل أن « ميلر » يجد نفسه الآن فى موقف لا يحسد عليه ،
اما أن يقدم واما أن يحجم ، من يدري ، ربما هو أراد أن يكون فى هذا
الموقف . شعورى هو أن العصر يكون صعبا على كاتب الرواية حين يكتب

مقالات الى جريدته بدل أن يكتب تلك الموضوعات المعقدة والموهبة الى نفسه
التي نسميها قصصا .

ولا أقصد بذلك أن أكون متكلفا في حكمي ، أو متواضعا أو كريما ،
فهما تشكك المرء بطريقة ميلر ودوافعه ، فانه يتعاطف مع الدافع الذي
يقوده ليصبح ناقدا أو محررا أو عالما للاجتماع أو صحفيا أو حتى عمدة
لنيويورك ، لأن ما هو صعب بالفعل في عصرنا هو الكتابة عن هذه الأشياء
كروائي و قصاص جاد . فالكثير قد تم انجازه ، وعلى أيدي الكتاب
أنفسهم ، في ضوء الحقيقة التي تقول ان الكاتب الروائي الأمريكي ليس
له احترام ولا منزلة أو مكانة ولا جمهور ، وأنا أشير هنا الى خسارة أكثر
اهمية للعمل نفسه ، خسارة أو فقدان الموضوع ، أو بمعنى آخر الانسحاب
التطوعي للروائي من الاهتمام ببعض الظواهر الاجتماعية والسياسية
الكبرى في عصرنا .

بالطبع ، هناك كتاب حاولوا التصدي لهذه الظواهر وجها لوجه ،
ولقد قرأت كتبا وقصصا كثيرة في السنوات انقلية الماضية فيها شخصية
أو أكثر تتحدث عن « القنبلة الذرية » ، ويتركني الحديث عادة أقل
اقتناعا ، وفي بعض الحالات يتعاطف مع الغبار الذري المتساقط . ان
الأمر يشبه الشخصيات في الروايات التي تنور حول الجامعة ، حين
ينحدثون في حوارات طويلة عن طبيعة الجيل الذي ينتمون اليه ، لكن
ماذا بعد ؟ ما الذي يمكن أن يفعله الكاتب بهذا الواقع الموجود ؟ هل
الامكانية الوحيدة أن تكون جريجوري كورسو وتحك أنفك بالموضوع فقط ؟
موقف جيل الغضب من الكتاب - اذا كان لهذه الجملة معنى - ليس
مرفوضا كليا ، فكل شيء نكتة ، حسب رأيهم ، لكن ذلك لا يقيم مسافة
بينهم وبين عنوهم اللئود ، فكلها وجهان لعملية واحدة ، لأن أمريكا
النكتة ليست الا أمريكا نفسها واقفة على رأسها ؟!

ربما أبالغ في طريقة استجابة الكاتب لمازقنا الثقافي ، وعدم قدرته
أو استعداداه لأن يتعامل معه بشكل روائي ، ويبدو لي أن هناك القليل
في النهاية لنبرهن به بشكل مؤكد حول نفسية كتاب الأمة ، خارج كتبهم
نفسها ، وفي هذه الحالة ، لسوء الحظ ، فان حجم الدليل ليس في الكتب
التي صدرت بالفعل ، ولكن في تلك الكتب التي تركت دون اكمال ، أو لم
يعتبرها أصحابها تستحق محاولة الاكمال . ومع ذلك فهناك اشارات أدبية
معينة تؤيد فكرة أن الواقع الاجتماعي لم يعد موضوعا مناسباً أو قابلاً
للمعالجة الروائية كما كان من قبل .

لأبدا هنا بكلمات عن كاتب العصر ، على الأقل بسبب صيته ، فإن استجابة طلبة الجامعة لرواية ج . د . سالنجر تشير الى أنه أكثر من أى كاتب آخر مواجهة للعصر ، فهو لم يدر ظهره لعصره بل استطاع أن يضع اصبعه على الصراع ذى المعنى الذى يدور اليوم بين الذات والثقافة ، فروايتة « صياد فى حقل الجودار » The Catcher in the Rye وقصصه الأخرى التى تتعلق بعائلة « جلاس » من المؤكد أن أحداثها تقع فى العصر الحالى ، لكن ماذا عن الذات ؟ ماذا عن البطل ؟

والسؤال ذو أهمية خاصة هنا ، فعند سالنجر أصبحت شخصية الكاتب أخيرا على خط واحد مباشر مع رؤية القارئ ، أكثر من أى كاتب آخر من معاصريه . ونشأت علاقة بين موقف الراوى فى كتاباته وبين الروائى نفسه .

لكن ماذا عن أبطال روايات سالنجر ؟ ان هولدن كولفيلد بطل رواية « صياد فى حقل الجودار » ينتهى أمره فى مصحة مكلفة ، وسيمور جلاس ينتحر فى آخر الأمر ، لكن قبل ذلك كان قرّة عين أخيه ، ولم كان كذلك ؟ لأنه تعلم أن يعيش فى هذا العالم ، ولكن كيف ؟ بالا يعيش فيه . عن طريق تقبيل باطن أقدام الفتيات والقاء الحجارة على رأس محبوبته ، واضح أنه قديس ، ولكن بما أن الجنون غير مرغوب عند معظمنا ، والرهبة غير واردة ، فانه لم يجب على كيفية الحياة فى هذا العالم الا اذا كانت الاجابة اننا لا نستطيع ، والنصيحة الوحيدة التى نحصل عليها من سالنجر هى أن نكون سعداء ونحن فى طريقنا الى صفيحة الزبالة . بالطبع ، فإن سالنجر ليس مضطرا أن يقدم نصائح من أى نوع للقراء أو الكتاب ، ومع ذلك فانى أشعر أكثر وأكثر بمزيد من الفضول حول هذا الكاتب الحزين ، وكيف أبدع شخصية « بدى جلاس » الذى تدبر أمره وعاش حياته وسط أذرع الجنون .

تكن فى أعمال سالنجر فكرة أن الصوفية طريق ممكن للخلاص ، على الأقل ، بعض من شخصياته تستجيب جيدة لايمان دينى عاطفى مكثف ، ولأن قراءتى فى فلسفة الزن الهندية ضئيلة ، فإن ما فهمته من سالنجر أنه كلما تعمقنا أكثر فى هذا العالم ، استطعنا أن نبتعد عنه أكثر . لأنك اذا تأملت حبة البطاطس مدة طويلة جدا ، فانها تفقد كونها حبة بطاطس بالمعنى العادى ، ولكن لسوء الحظ فإن علينا أن نتعامل مع هذا العالم بالمعنى العادى من يوم لىوم . ويبدو لى فى معالجات سالنجر لشخصياته فى قصصه ورواياته أن هناك ازدياد للحياة كما نعيشها فى عالمنا الحالى ، وأن هذا المكان والزمان قد صورا وكأنهما لا يساويان شيئا

عند هذه القلة الثمينة من الناس الذين وجبوا فيه فقط كي يصيبهم الجنون أو تمر شخصياتهم .

وهناك اذراء لعالمنا - وان كان بشكل مختلف - يحدث في أعمال واحد من أكثر كتابنا موهبة : برنارد مالامود . حتى وهو يكتب روايته « الطبيعي » حول لعبة « البيسبول » ، فهي ليست اللعبة التي تلعب في الملاعب الأمريكية ، ولكنها مباراة متوحشة حمقاء . يترك فيها اللاعبون الكرة ليتصارعوا صراعا وحشيا ، وبرغم أن رواية الطبيعي ليست أنجح أعمال مالامود ، لكنها تقلبنا لعالمه الذي هو نسخة طبق الأصل من عالمنا . هناك أشياء في الواقع تدعى لاعبي البيسبول ، وهناك أشياء واقعية تدعى باليهود ، وهناك تشابه في الأهداف النهائية . فاليهود في مجموعة « البرميل السحري » أو في رواية المساعد ليسوا هم يهود نيويورك أو شيكاغو . انهم يهود من ابتكار مالامود . استعارات لأنواع مختلفة من البشر لتدل على وعود واحتمالات معينة ، وأنا أميل لتصديق ذلك ، خاصة حين أقرأ مقولة ترجع الى مالامود تقول : « كل الرجال يهود » ، ونحن ندرك في الواقع ان ذلك ليس صحيحا ، فحتى اليهود لا نستطيع أن نتأكد اذا كانوا يهودا أم لا ، لكن مالامود كروائي ، لم يبد اهتماما خاصا بفساد وقلق ومازق اليهودي الأمريكي المعاصر ، ذلك الذي تعتبره ممثلا للعصر ، ويعيش في كآبة دائما ، ومكانه اللامكان ، في مجتمع ليس موسرا ، وسط أزمة ليست ثقافية .

أنا أقول ، ولا أستطيع قول ذلك بالنسبة لمالامود - انه اذدرى الحياة ومصاعبها ، وما يجعله انسانيا ، وما يجعله حنونا هو اهتمامه العميق ، ما أود أن أشير اليه أنه لم يجد - أو لم يجد بعد ، المشهد المعاصر ، أو الستارة الصحيحة المقتنة التي يعرض عليها رواياته عن وجع القلب والقسوة والمعاناة والانبعاث الجديد .

ولا يمكن لمالامود أو سالنجر أن يتحدثا نيابة عن كل كتاب أمريكا ، وبالتالي فان استجابتهما للعالم من حولهما - ما اختارا أن يؤكدا عليه أو يتجاهلاه - تهمني لأنهما روائيَان من أفضل الروائيين .

بالطبع هناك الكثير من الكتاب القادرين أيضا ، الذين لا يسافرون على الشرق نفسها ، وحتى وسط هؤلاء الآخرين أتساءل لماذا لا يمكن مشاهدة استجابة للعصر حتى أقل درامية من الروابط الاجتماعية عند سالنجر ومالامود .

دعنا ننتقل الى قضية أسلوب النثر . لماذا كل هذه الضجة المثارة فجأة من الجميع حول الأسلوب ؟ أولئك الذين يقرءون سول بيلو ،

وهريث جولد ، وأدثر جرانيت ، وتوماس برجر ، وجريس بيل
يدركون ما أشير إليه . لقد كتب « هارفى سوادوس » فى مجلة « هدسون
ريفو » منذ فترة قريبة قائلا انه رأى تطور ونمو نشر عصبى بليغ
يناسب تماما مقتضيات عصر ييلو للوهلة الأولى مرعبا وساخرا ، وذلك
على يد كتاب من سكان المدن ، معظمهم من اليهود ، تخصصوا فى كتابة
نوع من النشر الشعري الذى يعتمد فى تأثيره على كيفية صياغته أو كيفية
وجوده على الصفحة المطبوعة أكثر من اعتماده على الموضوع الذى يعبر
عنه . . وهذه مخاطرة فى عملية الكتابة ، وربما فى هذه المخاطرة تكمن
امكانية التفسير . « وأنا أود هنا أن أقارن بين فقرتين قصيرتين وصفتين ،
احدهما من رواية سول بيلو « مغامرات أوجى مارش » والآخرى من رواية
هربرت جولد الجديدة « اذن كن جسورا » على أمل أن نستفيد من
الاختلافات التى نكتشفها .

وكما أشار العديد من القراء ، فإن لغة « أوجى مارش » تضفر
التعقيد الأدبى مع المحادثة السهلة ، وتربط المصطلحات الأكاديمية مع
تعبيرات الشوارع (بعض الشوارع) ، أسلوبها خاص ومتميز ، حيوى
وأحيانا قد يكون متفككا ، وهو على العموم يختم عبقرية سول بيلو ،
خذ مثلا وصفه للجنة لاوش :

« ببسم السيجارة فى فيها الأدرد الأسمر الصغير ، حيث تصدر
أوامرها ومكرها وسوء نيتها ، كان لديها أفضل الأفكار عما تريده ، كانت
مجمعة كحقيبة ورقية قديمة ، مستبلة ، سفسطائية ، ناشفة الرأس ،
كصقر بلشغى عجوز ، قلماها الصغيرتان المربوطتان بشريط رمادى ،
ثابتتان على مسند الحذاء والكرسى الطويل اللذين صنعهما سيمون فى
فصل التدريب اليدوى ، والكلب وينى ذو الصوف القدر الذى ملأت
رائحته العفنة الشقة يقعد على الكنبه بجانبها . وإذا كان الظرف والسخط
لا يتفان بالضرورة . فذلك ما لم أتعلمه من المرأة العجوز » .

وكذلك فإن لغة هربرت جولد لغة خاصة وحيوية بشكل واضح ،
ويلاحظ المرء فى الفترة التالية من رواية « اذن كن جسورا » أن الكاتب
يبدأ أيضا ، بإدراك التشابه الجسمانى بين الشخصية التى يصفها وبين
شئ، كرية ، ومن هنا ، كما فى فقرة بيلو السابقة ، يحاول من خلال
الجسد اكتشاف طبيعة النفس . الشخصية الموصوفة هنا تدعى « تشك
هاستنجز » :

« هو يشبه المومياء من بعض النواحي . الجلد الأصفر الذابل ،
اليدان والرأس على الجسم المنهك كبيرة الحجم . محجر العينين الغائر

بالفكر فيما وراء النيل ، ولكن تفاحة آدم النحيفة واصبعه التي يحركها مهتما بالأمر ، جعلناه أشبه بالسباح في بحر الجحيم ، كلب يجذف متجها الى الآثار القبطية المنسية ، لا كتلميذ مثقف في مدرسة عليا يخجل من الفتيات الصغيرات ذوات العيون المستديرة » . أولا النحو هنا محير . « محجر العينين الغائر بالفكر فيما وراء النيل » ، هل الفكر هو الذي فيما وراء النيل ، أو أنه خاص بمحجر العينين ؟ ثم ماذا تعني فيما وراء النيل على كل حال ؟ هذا التعقيد النحوي لا نجده في وصف سول بيلو الساحر ، انه يصف المعجوز بالمستبعدة والمتزمتة والسفسطائية كصقر عجوز بلشفي - وصف خيالي بالتأكيد ، خشن لكنه دقيق وغير استعراضي . ومن الثاني نرى أن « تفاحة آدم النحيفة واصبعه الممتدة جعلناه أشبه بكلب يجذف في اتجاه الآثار القبطية المنسية » الخ ، هل اللغة هنا في خيمة السرد أو التردى الأدبي في خيمة الأنا ؟

في مراجعة حديثه لرواية « اذن فلتكن جسورا » استشهد الناقد جرانفل هيجز بالفقرة نفسها التي اخترتها لمذبح أسلوب هربرت جولد ، فيقول : « هذا وصف على درجة عالية من الجودة والمهم أن جولد يواصله ويستمر فيه على طول الرواية » .

التلاعب اللفظي الجنسي في الرواية ليس مقصودا بحد ذاته ومع ذلك فهو يذكرنا بأن الاستعراضية والحب ليسا شيئا واحدا . مو لدينا هنا ليس قوة الاحتمال والحيوية والصبر ، ولكن الواقعية تجلس في المقعد الخلفي للشخصية ، وليست الشخصية المتخيلة ، ولكن الكاتب الذي يقوم بالتخييل . فوصف بيلو صادر عن قوة قبضة الكاتب على شخصيته ، ولكن عند جولد يبدو لي أن هناك شيئا آخر . فهو موجود في نصه كأنه يقول لك . . انظر الى . . أنا أكتب .

وجهة نظري هنا أن هذا النثر العصبي العضلي الذي يتحدث عنه « سوادوس » ربما له صلة بالعلاقة غير الودية بين الكاتب وثقافة عصره . يرى « سوادوس » أن النثر يناسب العصر وأنا أتساءل وأرى انه لا يناسبه على الأقل جزئيا ، لأنه يرفضه . ان الكاتب يقذف أمام أعيننا - بأسلوبه المتميز - بكل مميزات الشخصية وعيوبها ، وبالطبع فان غموض الشخصية قد لا يكون الا اهتمام الكاتب الأساسي ، وبالتأكيد حين يكشف النثر البليغ عن شخصية ما ويبتثها المثيرة للعواطف ، - كما في رواية أوجي مارش - يمكن أن يكون ذا تأثير رائع ، وفي أسوأ الحالات كشكل من أشكال الاستمناء الذاتي الأدبي Literary Onanism ، فانه يستبعد الامكانات الخيالية ، وقد يبدو كعرض لفقدان الكاتب علاقته بالمجتمع ، أو بما هو

خارج نفسه فى الموضوع الذى يكتب عنه . ويمكن فهم الأسلوب الحيوى النشط بطرق أخرى أيضا . وانه ليس من المدهش أن كل الروائيين الذين أشار اليهم « سوادوس » من اليهود ، فحين يشعر الكاتب أنه لا تربطه علاقة وثيقة بلورد شسترفيلد يبدأ فى الادراك بأنه ليس مضطرا بالفعل أن يكتب بطريقة ذلك الأسلوبى العتيق التميز ، وأنه من الأفضل أن يكتب بأسلوب مرن عصرى ، ثم هناك مسألة اللغة المنطوقة التى يسمعا هؤلاء الكتاب على لسان رجال البولة . وفى المدارس ، والمنازل والكنائس والمعابد . ويمكننى أن أؤكد بأنه حين يكون الأسلوب ليس محاولة لبلبله القارئ ، ولكن لسمج الايقاع والفروق الدقيقة ولغة المهاجرين فى النثر الأدبى الأمريكى ، فقد تكون النتيجة لغة رقيقة دقيقة خصبة ومؤثرة ، مزوجة بنوع من السحر والسخرية ، كما فى كتاب جريس بيل « مزعجات الانسان الصغيرة » .

ولكن هناك نقطة أخرى مهمة ، سواء أكان الروائى هو سول بيلو أم هيربرت جولد أم جريس بيل ، نقطة تتعلق بهذا الأسلوب المرن : انه يعبر فى النهاية عن السعادة . فاذا كان عالمنا غير حقيقى ومتفسخ كما أشعر أنه يفعل يوما بعد يوم ، واذا كان المرء يشعر بأنه يفقد مقاومته تدريجيا فى مواجهة هذا العالم الزائف ، واذا كانت النهاية الحتمية هى الدمار ، اذا لم يكن للحياة كلها فللكثير مما هو ثمين ومتحضر فيها ، اذن لماذا بالله عليكم يشعر الكتاب بالسعادة ؟ لماذا لا يودع كل أبطال الروايات الخيالية فى مصحات كما حدث لهولدن كولفيلد ؟ أو ينتحرون كسيمور جلاس ؟ لماذا معظم هؤلاء الأبطال ينتهون بالتاكيد على ايجابية الحياة ؟ الجو معبأ بكثافة لتاكيد الايجابية ، وستحصل بلا شك على حصتنا السنوية من مجلة لايف فى عرضها ودعوتها لهذه الروايات الايجابية ، وفى الواقع أن كتبنا كثيرة تصدر لكتاب جادين تنتهى بشكل احتفالى ، ولا يقتصر مسرحها على نغمة أو أسلوب الرواية بل على أخلاقياتها أيضا . وفى رواية « المتفائل » وهى رواية أخرى لجولد فان بطلها بعد أن اخذ نصيبه يصرخ فى آخر سطر من الرواية « أكثر أكثر أكثر » ، فى رواية كيرتز هارناك « صنعة يد قديمة » تنتهى بالبطل وهو مملوء بالطرب والنشوة والأمل ، ويقول بصوت عال « أمنت بالله » . وفى رواية سول بيلو « هندرسون ملك الأمطار » خصصت كلها للاحتفال بانبعث قلب ودم وصحة البطل من جديد . ومع أن الرواية لها أهمية خاصة ، الا أننى أعتقد ان انبعث البطل فيها يحدث فى عالم خيالى تماما ، ان المكان ليس افريقييا الصاخبة التى نقرأ عنها فى الصحف ، وتدور حولها المناقشات فى الأمم المتحدة ، فلا يوجد هنا شئ عن القومية ، أو الطقوس الافريقية أو التفرقة العنصرية ، والتساؤل لماذا ينبغى أن يوجد ذلك ؟

فهناك العالم وهناك الذات ، وحين يلتفت الكاتب الى الذات ، فكل انتباهه وموهبته تتكشف له بوجودها المكثف وتصرخ فيه أنا حقيقية ، أنا موجودة ، ثم تلقي بنظرة طويلة لطيفة اليه قائلة وأنا جميلة ، فلماذا يلتفت الى العالم اذن ؟

فى نهاية رواية سول بيلو فان بطله هندرسون وهو مليونير ضخم قذر ، يعود الى أمريكا من رحلة الى أفريقيا حيث كان هناك يقاوم الطاعون ويروض الأسود ويصنع المطر ، يعود ومعه أسد حقيقى ، وعلى متن الطائرة يتصادق مع غلام إيراني لا يفهم لغته ، وحين تهبط الطائرة فى « نيوفونلاند » يأخذ هندرسون الولد بين ذراعيه ويهبط من الطائرة و « يدور ويدور راكضا حول جسم الطائرة اللامع الجانم وراء عربات الوقود . وجوه سوداء كانت تتطلع من الداخل ، المراوح الكبيرة الجميلة كانت ثابتة . المراوح الأربع ، وشعرت بأن على أن أتحرك ، وهكذا مضيت جريا ، قفزا ، قفزا ، يلقى بقلمه ويشعر بوخز فوق الخطوط البيضاء الناصعة للسمت الرمادى للقطب الشمالى » .

وهكذا ، نترك هندرسون ، وهو سعيد جدا وأين ؟ فى القطب الشمالى . ظلت هذه الصورة عالقة بذهنى منذ قرأت الكتاب ، رجل يجد المرح والفرح فى أفريقيا متخيلة ويحتفل بذلك فى منطقة شاسعة محاطة بالثلج غير مسكونة !

فى رواية ستايرون Styron الجديدة « أشعلوا هذا البيت » فان بطله يشبه بطل بيلو ، فهو يحدثنا عن إعادة انبعاث شخص أمريكى ترك بلده فترة ليعيش بعيدا ، لكن بينما عالم هندرسون وحشى وغريب عنا ، فان عالم كينسولفنج بطل ستايرون يسكن مكانا نعرفه تماما . الرواية مملوءة جدا بالتفاصيل حتى أنها بعد عشرين عاما ستحتاج الى هوامش كثيرة حتى يتمكن القراء من فهمها جيدا . البطل رسام أمريكى يأخذ عائلته ليعيش فى مدينة صغيرة على ساحل « أمانى » . البطل يحتقر أمريكا ويحتقر نفسه ، وخلال الكتاب كله يتعرض البطل لتهمك وإهانة وإغراء زميل ريفى قاسى وغبى ، ولطبيعة العلاقة بينهما ، فان البطل يقضى معظم رحلته فى الرواية يختار بين الحياة أو الموت ، وعند نقطة معينة ، وفى نفمة تمثيلية ، يتحدث البطل عن اغترابه وهجرته قائلا : « الرجل الذى جئت الى أوروبا لأعرب منه (لماذا هو ؟) ، الرجل الذى يظهر فى كل اعلانات السيارات ، أنت تعرفه ، ذلك الذى يلوح بيده هناك - يبدو جيلا ومتعلما وكل شئ » ، بابتسامة بعرض لوحة الاعلانات على الطرق ، ويذهب الى أماكن ، أعنى الالكترونيات ، سيامة . ماذا يسمون المواصلات ؟

اعلانات • مبيعات ، الفضاء الخارجي ، والله يعلم ماذا أيضا ، وهو جاهل
كفلاح البستاني •

وبالرغم من اشمئزازه بما تفعله الحياة الأمريكية العامة بحياة
الانسان الخاصة ، فانه مثل هندرسون يعود الى أمريكا في النهاية مؤثرا
الوجود • ولكن أمريكا التي وجعها تبدو لي أنها أمريكا طفولته (بطريقة
استعارية) بل وأمريكا طفولة كل واحد منا ، وهو يحكى قصته بينما
يصطاد في قارب في نهر كارولينا ، وجاءت نهاية روايته ليست كما عند
جولد في طلب بطله الحصول على المزيد « أكثر أكثر » أو نهاية سامية كما
عند هارناك « آمنت بالله » أو مرحلة مثل ثواب هندرسون على أرض
مطار نيوفونلاند ، يقول بطله كنسولفنج : « آمتني لو استطعت اخباركم
أنى قد وجدت بعد الايمان بعض الصخور •• لكن لكى أكون صادقا
فانى أقول لكم : بالنسبة للوجود أو العلم فان الشيء الذى عرفته اذا
خيرنا بينهما أن نختار ببساطة الوجود • الحياة • ليس أين يعيش المرء
أو مع من يعيش •• ولكن فقط أن يعيش • »

وماذا يضيف ذلك إلينا ؟ من القسوة والتبسيط الشديد أن نرى
أن الفن الروائى عند بيرو وجولد قد نشأ بشكل لا يمكن تجنبه نتيجة
لمازقنا الثقافى والسياسى للحزن • ومع ذلك فان المازق العام الذى نحن
فيه مكرب ، ويضبط على الكاتب ربما أكثر من جاره ، لأن المجتمع بالنسبة
للكاتب هو الموضوع والجمهور ، وحين يتبع هذا الوضع ليس فقط مشاعر
الاشمئزاز والقرف والفثيان والغضب والكآبة بل أيضا مشاعر العجز ،
فانه خلىق بالكاتب أن تثبط همته ويتحول لهاثيا الى أمور أخرى ، فيبنى
عوالم خيالية تماما ، وقيم احتفالية لذاته ، التى قد تصبح بطرق مختلفة ،
موضوعه المفضل ، والدافع الذى يقيم عليه حدود تقنيته • وما أحاول
أن أشير إليه أن رؤية الذات كشيء حصين وقوى ، ذات متخيلة كالشيء
الحقيقى الوحيد فى بيئة تبدو غير حقيقية ، أعطت بعض كتابنا للمرح
والراحة والعزاء والصحة ، وبالتأكيد فان دخول صراع شخصى جاد من
أجل أن تعيش فقط أمر لا يوضح لنا أى شيء ، وربما لهذا السبب
يحاول بطل ستايرون أن يشد تماطلنا معه حتى النهاية • وما زال الأمر
اذا كان الكائن المحي لا يستطيع الاختيار الا أن يكون زاهدا ، وحين لا يمكن
الاحتفاء بالذات الا باعتادها عن المجتمع ، أو بحياتها فى عوالم خيالية ،
اذن فليس لدينا كثير من الأسباب التى تدفعنا لتكون سعداء •

وأخيرا ، هناك شيء غير مقنع بالنسبة لي حول انبعاث هندرسون
على الخطوط البيضاء الناصعة للعالم ، راقصا حول طائرة لامعة ، وهكذا

فليس بهذا المشهد ينبغي أن أنهى مقالى هذا ، ولكن بدل ذلك أقدم صورة
بطل رالف اليسون فى نهاية روايته « الرجل الخفى » ، فهنا أيضا قد
ترك البطل مع الحقيقة البسيطة العارية لنفسه . هو وحيد كما يجب أن
تكون رحلة الانسان ، ليس لأنه لم يسع فى هذا العالم ، بل لأنه قد ساح
فيه وساح وساح . ولكنه اختار فى النهاية أن ينزل تحت الأرض ،
ليعيش هناك وينتظر ، ولم يبد له ذلك مدعاة للاحتفال أيضا .

الرواية كبث

ميشيل بوتود

الرواية شكل خاص من أشكال السرد .

والسرد القصصى ظاهرة تتجاوز مجال الأدب بكثير ، فهو أحد المقومات الأساسية لفهمنا للواقع ، فمنذ نبدأ فى فهم الكلام وحتى موتنا ، فإن القصص تحيطنا بشكل دائم ، فى الأسرة والمدرسة ، خلال لقائنا مع الآخرين وعبر القراءة .

وما نعرفه عن الآخرين ، لا نستقيه فقط مما رأيناه بعيوننا ، بل أيضا بما أخبرنا به البعض عنهم ، وبما أخبرونا به هم عن أنفسهم ، كما لا يقتصر الأمر على الذين نعرفهم ، بل أيضا على كل من وصلتنا أخبارهم ، يسرى على الأشياء والأماكن كما يسرى على الناس .

هذا السرد القصصى الذى يحيطنا يتخذ أشكالا مختلفة ، من التقاليد العائلية حين نتبادل الحديث على العشاء حول ما فعلناه خلال اليوم ، الى التقارير الصحفية أو الأعمال التاريخية وغيرها ، وكل هذه الحكايات الحقيقية التى نسمعها تشترك فى خاصية واحدة وهى أنها جميعا يمكن التحقق من صدقها أو كذبها ، عن طريق اللجوء الى مصدر آخر للمعلومات حولها ، الا اذا كان المرء يتعامل مع معلومة خاطئة أو عمل روائى .

ووسط كل هذه الحكايات التى تكون قسما كبيرا من عالمنا ، هناك حكايات يختلقها البعض عمدا ، واذا أردنا تجنب سوء الفهم ، فيجب ان نضع تصنيفا معيناً للأحداث المختلفة لتمييزها عن تلك التى تحدث فى الواقع ونراها بأعيننا . آنذاك يمكننا التعامل بسهولة مع الأدب والخيال والأساطير والحكايات وما شابه ، فالروائي يقدم لنا أحداثا تشبه أحداث حياتنا اليومية ، ويحاول أن يضيف عليها مظهر الواقع بقدر ما يستطيع ، مما قد يصل به الى درجة الخداع كما يقول ديفو .

لكن ما يرويه الروائي لا يمكن التحقق من صحته ، وبالتالي فإن ما يقوله يتخذ مظهر الحقيقة فقط ، فإذا قابلت صديقا وحدثنى بحكاية غريبة ، فإنه كى يقتنعني بصحتها يردد على مسامعي أن فلانا وفلانا كانوا شهودا على ذلك . من ناحية أخرى فإنه فى اللحظة التى يضع فيها الكاتب كلمة « رواية » على غلاف كتابه ، فإنه يعلن أن من البت التحقق من صحة أحداث ما يرويه ، وأن اقتناعنا بشخصياته يقتصر على ما يرويه لنا عنها ، حتى لو كانت موجودة فى الواقع .

لنفترض أننا عثرنا على رسالة أرسلها شخص لآخر يخبره فيها أنه يعرف « الأب جوريو » معرفة جيدة ، وأنه لا يشبه على الإطلاق تلك الشخصية التى وضعها « بلزاك » فى روايته ، وأن هناك أخطاء فادحة فى الصفحات رقم كذا وكذا ، فإن ذلك لا يشكل أهمية بالنسبة لنا ، فإن الأب جوريو هو ما وصفه لنا بلزاك (وكل ما يمكننا قوله عنه لا يتعدى ذلك الوصف) ، لكن قد نرى أن بلزاك قد أخطأ فى حكمه على الشخصية التى ابتدعها ، أو نزع أن الشخصية قد افلتت منه ، ونبرر ذلك فقط بالرجوع الى النص الذى ورد فى الرواية وليس لى شاهد آخر خارج العمل نفسه .

وبينما نتمتع بالحكاية الحقيقية ، دائما ، على وقائع خارجية واضحة ، فإن الرواية تختلق الأحداث التى تروىها لنا ولا يمكن أن تطبق عليها الوقائع الخارجية الفعلية ، ولذا فالرواية هى أفضل الأجناس الأدبية لدراسة كيفية تحول الواقع الى خيال ، وهى تعتبر بحق مختبر السرد الروائى للأحداث .



وبالتالى فإن الاهتمام بالشكل الروائى يتطلب أهمية كبرى .
وحين تصبح الرواية كلاسيكية ولها جمهورها ، فإنها تصنف وتنظم حسب مبادئ معينة (ينطبق هنا على ما يعرف اليوم بالرواية التقليدية) .
فهمنا الأولى للشكل الروائى ، قد حل محله مفهوم آخر ، أقل غنى ، ويرفض بشكل منهجى جوانب معينة ، ليغطى بالتدرج التجربة الحقيقية ، ليحل نفسه محلها ، محققا فى النهاية خدعة عامة .

إن دراسة الأشكال المختلفة للرواية ، تساعدنا فى أن نكتشف ما هو عارض أو طارئ فى الشكل الروائى ، بحيث يمكننا أن نعيه ، وننحدر منه ، ونسمح لنا بإعادة اكتشاف ما يخفيه أو يحاول تمريره .

ضمنا : وهو الشكل الحقيقي لما يجب أن يكون عليه السرد القصصى
الأساسى الذى يضم حياتنا كلها .

وبما أن الشكل الروائى هو مسألة اختيار فى النهاية (لاحظ أن
الأسلوب هو أحد أركان الشكل ، فهو الوسيلة التى تربط جزئيات الكلام
بالحدث ، وهو الذى يحدد سبب اختيار كلمة ما أو عبارة بدل أخرى)
فإن الأشكال الجديدة للرواية ستكشف عن أشياء جديدة وعلاقات جديدة
فى الواقع الفعل ، ومن الطبيعى أنه كلما ازداد تأكيدنا واستخدامنا لهذه
الأشكال الروائية المترابطة داخليا نسبة الى الأشكال الأخرى ، فإنها تصبح
دقيقة جدا ومناسبة تماما .

وليس معنى ذلك أن نتفق على شكل واحد معين للرواية ، بل على
العكس ، فإن الوقائع المختلفة التى تعالجها الروايات يجب أن تتوافق
معها أشكال مختلفة من السرد الروائى . فمن الواضح الآن أن العالم الذى
نعيشه يتغير بسرعة كبيرة ، وتقنيات السرد الروائى التقليدية لم تعد
قادرة على استيعاب كل العلاقات الجديدة الناشئة عن هذا التغير ، ويؤدى
هذا الى الاحساس بقلق دائم ، ويصبح من المستحيل على وعينا ان ينظم
كل المعلومات الهابطة عليه ، لأنه يفتقد الأدوات المناسبة لذلك .

لذا فإن البحث عن أشكال روائية جديدة ذات قوة استيعابية كبيرة ،
يلعب دورا ثلاثيا فى علاقته بوعينا وبالواقع حولنا من ناحية تعريته
وتوضيحه ، ثم اكتشافه ومن ثم تطويعه .

إن الروائى الذى يفرض القيام بذلك ، ويرفض نبذ العادات القديمة
فى القص ، ولا يطلب من قارئه جهدا خاصا عند قراءته للعمل ، ولا يواجه
نفسه ويتساءل حول صحة بعض المواقف التى اكتسبت ثباتا لمدة طويلة ،
سيتمتع بنجاح سريع ، ولكنه يصبح متواطئا فى خلق ذلك القلق العميق ،
وذلك الظلام الذى تنتخبط فيه ، ويزيد من تحجر استجابتنا للجديد ،
ويصعب علينا صحتنا ، ويشترك فى خنق وعينا ، وحتى لو كانت نيته
سليمة ، فإن عمله فى النهاية لن يكون سوى سم زعاف .

إن الابتكار الشكلى فى الرواية ، لا يناقض الواقعية على الإطلاق ،
كما يدعى بعض قصار النظر من النقاد ، بل أنه شرط ضرورى للوصول
لواقعية أكبر .

★★★

ولكن علاقة الرواية بالواقع الذى يحيط بنا ، لا تقتصر على حقيقة أن ما تقدمه لنا ما هو الا جزء خادع من ذلك الواقع ، معزول تماما ويمكن دراسته عن قرب بسهولة . ان الفرق بين أحداث الرواية وأحداث الحياة الواقعية لا يقتصر على أننا نستطيع التثبت من أحداث الحياة الواقعية ، بينما لا نعرف حقيقة أحداث الرواية الا من خلال النص الذى قلعهما لنا ، بل فى أن أحداث الرواية أكثر تشويقا من الأحداث الحقيقية ، فوجود هذه الروايات يلبي حاجة ويحقق هدفا . والأشخاص الخياليون فى الروايات يملأون فراغا فى واقعنا ويضيئون لنا بعض جوانبه .

كما أن إبداع الرواية لا يشكل حلم يقظة لكاتبها فقط ، بل للقارى . ايضا ، ومن هنا جاء تأثير الرواية الكبير بالتحليل النفسى . ومن ناحية أخرى ، اذا رغبت أن أشرح نظرية ما سواء أكانت نفسية أم اجتماعية أم أخلاقية أو مهما كانت ، فمن المقنع ، فى الغالب ، أن أضرب مثلا من عمل روائى . ان شخصيات العمل الروائى ستوضح ما أريد قوله بشكل تام ، كما سأتعرف على هذه الشخصيات بين أصدقائي ومعارفي ، حيث يمكننى توضيح سلوكهم بالاعتماد على مفاخرات وتصرفات هذه الشخصيات الروائية وهكذا .

ان تطبيق الرواية على الواقع ، مسألة معقدة تماما ، وان واقعية الرواية ، وكونها تقدم جزءا وهما لحياتنا اليومية ، هى أحد جوانب هذا التطبيق . وهو الجانب الذى يسمح لنا بتصنيف الرواية كنوع أدبى .

وانى اطلق كلمة « رمزية » فى الرواية على مجموعة ما تصفه وتصوره من علاقات تتعلق بالواقع الذى نعرفه . هذه العلاقات ليست واحدة فى كل الروايات ، ويبدو لى أن وظيفة الناقد الأساسية ، هى تحليل هذه العلاقات وتوضيحها ليتمكن القارى من استخلاص الدروس الكاملة لكل عمل أدبى .

ولكن ، بما أننا عند إبداع رواية ما ، ثم عند إبداعها ثانية بقراءتها قراءة واعية ، نتعرض الى نظام معقد من العلاقات ذات المعانى المتعددة ، فاذا حاول الروائى مخلصا اشراكنا فى تجربته ، واذا بلغت واقعيته درجة كبيرة من الدقة ، واذا كان الشكل الذى يستخسه مناسباً تماما لموضوعه ، فانه بالضرورة سيأخذ فى اعتباره هذه النماذج من العلاقات المتباينة داخل عمله . ان الرمزية الخارجية لرواية ما تهدف أساسا الى الانعكاس الى رمزية داخلية ، وذلك حين تلعب بعض الأجزاء ملامحتها بالعمل ككل ، المورد ذاته الذى يلعبه العمل ككل فى علاقته بالواقع .

وهذه العلاقة العامة بالواقع التى تقعها الرواية لحياتنا التى نعيشها هى بوضوح العلاقة التى تحدد ما نسميه عموما بموضوع الرواية الذى يبدو كاستجابة لحالة معينة من الوعي . وهذا الموضوع لا يمكن فصله عن الطريقة التى يقدم بها ، ولا عن الشكل الذى اتخذته الرواية للتعبير عنه ، ولا عن حالة الوعي الجديدة التى أفرزته ، أو حالة الإدراك لماهية الرواية ، وعلاقتها بالواقع ، ووضعها بالنسبة للموضوعات الجديدة ، والأشكال الجديدة على كل المستويات : اللغوية والأسلوبية والتقنية والتأليف والبنية .

وعلى العكس أيضا ، فإن البحث عن أشكال جديدة يكشف بالتالى عن موضوعات جديدة وعلاقات جديدة ، وبعد تفكير قليل ، نجد أن الواقعية والشكلية والرمزية فى الرواية تبدو وكأنها تكون وحدة واحدة . والرواية بطبيعتها تهدف الى توضيح نفسها ، ويجب أن تفعل ذلك ، لكننا نعرف أن هناك بعض حالات الوعي التى تتصف بعدم القدرة على الانعكاس على ذاتها لتوضيحها ، حالات تقوم فقط على وهم تدعيه ، وإلى هذه الحالات ينتمى الروائيون الذين يرفضون التساؤل حول طبيعة عملهم أو صلاحية الأشكال التى يستخدمونها ، هذه الأشكال التى لا يمكن أن تنعكس على ذاتها دون أن تكشف ، على الفور ، تصورها وعدم مناسبتها وصدقها ، هذه الأشكال الروائية التى تقدم لنا صورة للواقع تناقض بشكل صارخ الواقع الذى اعتمدت عليه ، وتحاول ان تتجاوزه بصمت . هناك خلط يجب على الناقد أن يكشفه ، لأن أعمالا كهذه ، رغم سحرها وجدارتها ، تكرر وتعمق الظلام ، وتسجن الوعي داخل حدود تناقضاته وعماء ، الذى قد يقوده الى فوضى قاتلة .

ونتيجة لذلك ، فإن كل تغير حقيقى فى الشكل الروائى ، وأى بحث مثير فى هذا الموضوع . لا يمكن أن يقوم الا من خلال تغير المفهوم الرواية نفسها الذى يتطور ببطء ولكن بشكل حتى (كما تشهد على ذلك كل روايات القرن العشرين العظيمة) نحو نوع جديد من الشعر الملحمى والتعليمى أيضا ، ضمن تغير فكرة الأدب ذاتها ، الذى لم يعد موضوع تسلية وترفيه بل له دور أساسى كتجربة منظمة لبناء عمل المجتمع .

ملاحظات حول الرواية الأمريكية المعاصرة

سول ييلو

قالت الروائية « جرتروود شتاين » لهنجواي ان « الملاحظات ليست أدبا » ، وأنا أقدم هنا بعض الملاحظات ولا أزعم أنها أدب أو أى شيء آخر ، لكن وجهة نظر كاتب ما فى أعمال زملائه من الكتاب ، قد تكون لها أهمية ما ، مع ملاحظة أنه يقرأ ما يكتبونه بوجهة نظر خاصة تقريبا ، وإذا كان روائيا ، فحتى رواياته تكون رد فعل وتعليقا على معاصريه ، وتكشف عن تأييده أو معارضته لاتجاهات معينة ، يدعم ويساند ما يعتبره ضروريا فى رأيه ، وينتقد ما يراه افراطا بلا معنى ، أو خطأ عن طريق الإهمال وعدم التعرض له .

وأعترم هنا أن أوضح وجهة نظر الروائيين والقصاصين الأمريكيين المعاصرين ، فى الفرد والمجتمع ، وأود أن أبدأ بعنوان الكتاب الجديد الذى أصدره ويلى سيفير Wylie Sypher « ضياع الذات فى الفن والأدب الحديث » ، ولا أعترم مناقشة الكتاب ، ولكن أود لفت النظر الى العنوان ، لأنه فى ذاته ، يخبرنا بالكثير عن القبول العام لما وصفه الناقد الأسباني « اورتيجا كاسيت Ortega y Casset » منذ سنوات « بتجريد الفنون من صفتها الانسانية » ، وهناك فصل خصصه المؤلف لجيل الفضب من الكتاب الأمريكيين ، لكن فى معظم الكتاب يرى « سيفير » ان فكرة افناء الذات « ووصف الحياة غير الأصلية التى لا تعطى أى معنى ، فكرة أوروبية فى الغالب ، وخاصة فرنسية ، والكتاب الذين يستشهد بهم كثيرا هم أندريه جيد ، سارتر ، صمويل بيكيت ، ناتالى ساروت ، وآلان روب جرييه ، وهم كتاب نبعت رواياتهم ومسرحياتهم من نظريات متعددة تستند الى وضع إنسانى تاريخى ، وتستجيب ، خاصة ، للنظريات العلمية والنفسية والفلسفية الجديدة . لكن الكتاب الأمريكيين المتأثرين بروح الرفض ذاتها واحتقار الذات ، من النادر أن يثقل كاهلهم بمثل هذا الزخم الثقافى ، وهذه الحقيقة تسعد الكتاب المعاصرين الأوروبيين الذين يجدون فيهاقبولا طبيعيا وحسنا للحقيقة العالمية الجديدة ، من عقول متحررة وغير مثقلة بالثقافة .

في أوائل العشرينات من هذا القرن ، عبر د . هـ . لورنس عن
سعادته حين وجد في القصص الأولى لهنجواي تأثيرا بدائيا فظا ، وبعد
عشرين سنة مدح أندريه جيد الكاتب الأمريكي « داشيل هاميت » بقوله :
إنه همجي جيد .

يستخدم الكتاب الأوروبيون القوة من الفلسفة الظاهرية الألمانية .
ومن مفهوم التحول الداخلي ومعياد التكرار في العلوم الحديثة ، لمهاجمة
الفكرة الرومانسية عن الذات الانسانية ، وهي الفكرة التي كانت لها
الغلبة في القرن التاسع عشر . ولم تعد تطلق في القرن العشرين ، ويكاد
الشعور نحو هذه الفكرة أن يكون عالميا ، فالحرب العالمية الأولى بمآسيها
وبملايين الجثث التي خلفتها ، أصابت الناس بالرعب من التقدير المبالغ
فيه للذات ، كما كان قادة الثورة الروسية قساة في كراهيتهم للبرجوازية
الفردية ، وقد ضحى بالملايين في البلاد الشيوعية في سبيل إقامة
الاشتراكية ، وعلى القادة اللينينيين والستالينيين تقريبا الذين اتخذوا
القرارات ، كانوا يتخذونها خلسة للأغلبية وللمستقبل ، رافضين المشاعر
الانسانية الرقيقة الركيكة التي بذلت قصارى جهدها لمعارضة التقدم في
رأيهم .

كذلك هناك عنوان آخر على الذات المنزلة نشأ في ألمانيا سنة
١٩٣٦ ، وأن تحويل ملايين البشر الى أكوام من العظام ، تلال من الكهنة ،
أثار التساؤلات حول معنى الحياة . ومعنى الرحمة والعدالة ، وعن الفرد
وجوده الخاص ، وأهمية أن يكون الانسان نفسه .

وسيكون من الغريب ، لو لم يكن لهذه الأحداث التاريخية تأثير على
الكاتب الأمريكي ، حتى لو لم تتخذ استجابتهم صيغة تاريخية أو نظرية
كلية ، فهم يتميزون بالاعتماد على ملاحظاتهم الخاصة التي تظهر أحيانا
بشكل تجريبي يصرون عليه .

ولكن الأعمال الأخيرة لكتاب مثل : جيمس جونز ، جيمس بلدوين ،
فيليب روث ، جون أوهارا ، وياورز ، وجوزيف بينيت ، وزايت موريس
وغيرهم ، تظهر الفرد في العالم المعاصر وهو يقع تحت ضغط واجهاد
كبيرين ، يصل لاعالة نفسه ، والمحافظة عليها ، أو ربما عن الفكرة التي
يعرفها عن نفسه (وغالبا فكرة غير واضحة) ، وهو يشعر بضغط الجموع
الضخيرة عليه ، والتي تقزمه كفرد . ولكننا نتيح لها أن يكون عملاقا في
الكرهينة والوهم داخل العمل الأدبي ، في مثل هذه الظروف ، يحزن

ويشكو ، يفضب ويضحك ، وهو يعي افتقاره للقوة ، وعجزه الأخلاقي ،
وللضغط الباعث على الفتيان لوسائل الاتصال الجماهيري ، بثقلها المالى
وتنظيمها ، وبالحرط الباردة وقسوة الدعاوى العرقية .

وبتطبيق نظرية « جريشام Gresham » ، فى العلوم الرياضية ،
على الوضع الأدبى ، يمكن للمرء أن يقول أن الحياة العامة تدفع الحياة
الخاصة الى الاختفاء ، وبدأ الناس يحتفظون بقيمهم العالية ، فقد أصبحت
الاضطرابات العامة قسرية وليست ايجابية ، فهى تضعضنا فى موقف سلبي ،
فليس بيدنا الكثير لنفعله تجاه مآسى السياسة العالمية . والثورات فى
آسيا وإفريقيا ، والتحولات الجماهيرية ، فالقرارات التكنولوجية
والسياسية ، والقوى الخفية ، والأسرار التى لا يعرفها الا الصفوة ، تجعل
من الإرادة الخاصة إرادة عاجزة ، وتقود الفرد الى أشكال غريبة من السلوك
فى مجاله الخاص . فالحياة العامة ، الاضطرابات الصاخبة ، والأخبار
والشعارات ونداءات الحرب والمآسى الفاضحة ، والأوضاع اللامعقولة
نسبياً ، أذابت الترابط والتماسك عند الجميع ، عدا العقول الصامدة ،
وحتى لمثل هذه العقول ، فليس الأمر مؤكناً دائماً بأن لهذا الصمود أو
المقاومة نتيجة ايجابية . المخدرات ، مثلاً ، أصبحت عند بعض الدوائر
علامة على التمرد الثورى والاستقلالية ، وحرقت المزروعات الخاصة يكون
عند البعض أحياناً التصرف الشريف الوحيد ، لم تعد هناك ثوابت للتوار
يرجعون إليها عند القيام بثورتهم ، بدت الثوابت وكأنها تختفى ، حتى
الذات الإنسانية فقدت مظهرها الثابت .

أحدى الروايات الأمريكية تتعامل بوضوح ووعى مع هذه المشاكل .
فرواية « الخط الأحمر الرفيع » لجيمس جونز تصف الأوضاع الميته
والهدائية لقتال الغابة ، وتحافظ على توازن حساس مدعش ، ولا تزعجنا
بمجرد سرد قائمة من الأمور المرعبة . وما يراه « جونز » بدقة هو التذبذب
فى قيمة الحياة عند الفرد الجنسى ، فالطفولة قد تنتهى - فى بعض
الحالات - عند الرجل المقاتل حين يتقبل درس الواقعية ، فموقف
الشاويش « سنورم » أحد المجندين القدامى تجاه « فيفى » المجند الحديث
الأصغر منه . يصفه جونز بالشكل التالى :

« كان فيفى شاباً طيباً جداً ، يمكث فى البيت فترات طويلة ، بينما
« سنورم » الذى بدأ حياة التسكع منذ كان فى الرابعة عشرة من العمر ،
لم يكن يهتم بمثل هؤلاء الأولاد ، لكنه كان يصبر على « فيفى » غير
المجرب ، ولكن لم يكن الصبور « ويلش » يتحلى بمثل هذا الصبر ،

ولا يستطيع أن يلتزم بالمرونة وعلم الواقعية ، وهو يلقي أتباعه غير الناضجين ، الدرس الصعب بالعقاب والقسوة ، فهو يرى أن المعرفة الحقيقية معرفة قاسية وبالتالي يجب أن يتعلمها المرء بالألم والقسوة . أما جوهر الدرس فهو في رأيه لا يهم الا قليلا أو لا يهم على الإطلاق . سواء عاش الفرد أو مات ، وهو لا يقدم أى تساهل أو غفران لأحد . ولا يطلب ذلك حتى لنفسه ، ورسالته الى الجنس البشرى أن على المرء أن يتقبل الحياة والموت بنظرة باردة » .

ويتفهم « جونز » بلهاء أن فلسفة « ويلش » ليست قاسية في النهاية ، فهو تجاه نفسه ليس متطرفا في قسوته ، وخشونته تفشى درجة كبيرة من الإشفاق على الذات . وما يصفه « جونز » هنا هو التخلي عن الفضيلة الزائفة التي تعود للطفولة أو الانوثة ، وهو يحتقرها لأنها لا تستطيع أن تصمد في مواجهة اختبار الحياة . وفي ادراكهم لهذه الحقيقة فإن جنود « جونز » المقاتلين يتعلمون الحقيقة القاسية ، وهم ، في حقيقتهم ، يشارون في قتالهم لأنفسهم من المفهوم المدني التافه والسهل للذات ، قسوة الحقيقة الجديدة تهاجم الواقع القديم ، معرضة بخواتمه وتقليديته . وبمدها يجتاز الصغير « فيفى » الاختبار الصعب ، يقتل مثل الآخرين ، ويصبح مشاكسا ، يشرب الخمر ويتشاجر مع الآخرين ، وينبذ تردده وحرصه وطفولته الملوثة بالشكوى .

وهناك نوع آخر من الروايات ، يدور في مجال سلمى بعيدا عن الانفجارات وبقر البطون ، مثلا رواية « جيه . اف . باورز » ، « موت إربان » ، وهي رواية ليست دراسة مهمة بحيوات القساوسة التابعين لطائفة سانت كليمينت ، ولكنها تدور حول الأب « أربان » ، وهو واعظ مشهور وموهوب ، تقل لأسباب ليست واضحة ، من شيكاغو حيث كان يعمل بشكل فعال ومؤثر ، الى مؤسسة جديدة للطائفة في « ويسترهاوس » ، وكان هذا النقل بالنسبة اليه ، هو التأسيس الاجتماعي المتحضر ، ما هو الا ابعاد أو نفى غامض . ولقد وصف المؤلف التأسيس وهو ينظر من نافذة القطار على الريف الخالي في طريقه لقر عمله الجديد : « مسطح بلا أشجار ، كأنه « الينوى » لكن بلا سكان ، أرض لا تشد الانسان إليها ، انه يرى مجارى لل مياه أكثر مما في « الينوى » ، لكنها مجار بلا ماء ، نوفمبر هو الشتاء هنا ، بيوت كثيرة بيضاء ليست جديدة ولا قديمة ، ليست من نوع البيوت التي اعتاد زيارتها في عيد الشكر أو الميلاد . أقولت حدثة ، بفقارة بنية اللون - سماء وملدية ، جليد ولا ثلج ، دار كلام كثير في القطار حول هذا ، نأى بنفسه عنه بعد ساعة أو أكثر قليلا ،

وصل « ويسترهاوس » فى الحادية عشرة الا بضع دقائق ذلك الصباح ، وكان المسافر الوحيد الذى نزل من القطار هناك .

ولقد صور الأب اربان كمسافر وحيد بأكثر من طريقة . كان فى المؤسسة الجديدة ، يعيش فى موقع معزول بلا شكوى ، وكان المسئول عن المؤسسة الأب ويلفريد « الذى بسبب أنفه الرئى وخديه المنتفخين أطلق عليه أرنب تحت الاعداد للرهبنة » . وكانت اهتماماته كلها ذات طبيعة عملية ، اهتمامات أى أمريكى فى الغرب الأوسط ، عليه أن يدير مكانا بكفاءة ، ويراجع فواتير الوقود ، ويهتم بالعربة نصف النقل ، بتكلفة طلابه المبائى ، ويحرص على أن تكون له علاقات عامة جيدة . يصف المؤلف هنا ، النظام الدينى كأنه مجتمع للمستهلكين ، كأنه أراد أن يقدم لنا النشاطات الأمريكية الاجتماعية المعتدلة التى يكون هدفها النهائى هدفا دينيا . ان لفته جافة ، وواقعية ، وهو ينقل لنا مناقشات القساوسة ، الذين عليهم أن يشفوا ويحنوا ويحددوا مبادئهم ، يصقلون الأرضيات ، وينزعون الشمع القديم ، ويضعون قوالب جديدة من الطوب فى الحمامات ، وهذه الكوميديا الخفيفة والمجدبة لا يمكن المحافظة عليها خلال هذا الكم من المجهود لملء الفراغ بنشاط بلا هدف مقنع ، وقد عبر الأب « اربان » عن تدينه بالثبات والصبر والتحمل وليس فى القوة المتقدمة ، وقد صورت مقاومته لهذا الجذب الطويل والعمل الشاغر الذى بلا جدوى ، لهذا النظام الأمريكى الدقيق بروح من الشهادة المعتدلة اللطيفة ، وفى الواقع فان الشخص الوحيد العنيف وال عاطفى فى الوقت نفسه . فى الرواية كلها ، هو « بيللى كومسجروف » ، وهو شخص غنى وكريم ، يتبرع بسخاء للطفافة ، لكنه يتوقع أن يترك ليفعل ما يريد دائما ، يأكل مع الأب « اربان » الشيش كياب ويشربان الشمبانيا ، ويلعبان الجولف ، ويخرجان للصيد ، ومعه يمكن للمرأة أن يتحدث عن السيارات والبيخوت ، وسبارت العلاقة بين الأب وبيللى المفسد العريبد على ما يرام ، حتى حاول « بيللى » ذات يوم أن يفرق غزالا فى البحيرة التى كانا يصطادان فيها ، كان حظ بيللى سيئا لذا كان مزاجه مشاكسا . وحين رأى أحد الأيائل يسبح فى البحيرة ، قرر أن يمسكه من قروته ويجعل رأسه تحت الماء ، بالشهوة نفسها التى تمتري الجنود للفنائم فى رواية « الخط الآخر الرفيع » ، ولم يستطع الأب تحمل قسوته ، فأدار محرك إنقارب ، ليقع بيللى فى الماء ، وبسبب ذلك لم يسامحه أبدا .

ما كان يفكر فيه الأب ، قبل ظهور الغزال مباشرة ، ان هناك تائيدا زائدا فى الكنيسة على فكرة الموت فى سبيل العقيدة والفوز بترقية

الشهيد ، « وماذا عن الحياة لا الموت فى سبيل العقيدة ؟ فلننظر الى لافرانك أو وليم الفاتح وقد كتب عنه (فى الموسوعة الكاثوليكية ، ومفكرة الأب أربان من أجل كتاب يأمل أن يكتبه يوما) أنه كان طيبا مع رجال الله ويصرخ بقوة فوق طاقته فى أولئك الذين يتعرضون ارادته » .

واحتل « بيللى كوسجروف » مكانة الفاتح ، وهو يصرخ بقوة فوق طاقته ، ولم يعد « أربان » يرى وجهه ، كما أنه لم يقدر له أن يكتب كتابه . واتجه للاعداد للرهبنة كالأب بروفنسال ، وليتعامل مع الأمور العملية قدر جهده . لكنه خضع لجراحة فى المخ نتيجة لاصابته فى رأسه من ضربة كرة وهو يلعب الجولف ، وبدأ يتعرض لنوبات من الدوخة ، ويبدو أن مرتبة الشهيد تنتظره فى نهاية الرواية .

ان المؤلف (باورز) لا ينظر الى قضية الذات المفردة والحشد الغفير بعريهما كما يفعل جونز ، ومن الحساسة أنه لم يفعل ذلك ، فقد كان قادرا على تقديم تطور أكثر دقة وحنقا للموضوع من جونز ، كان سيبحث . ما يدعو « سيفير » ضياع الذات من وجهة نظر مسيحية ، بمعنى من وجهة نظر انسان يعتقد فى وجود شيء أكثر عمقا من الفكرة الرومانسية أو العملية عن النفس . وهى الروح ، لكن الملفت للنظر أن هناك قليلا من الحديث عن الروح فى كتاب بطله قسيس . فقيمة الكتاب الروحية ضئيلة ، وربما ذلك ما قصد اليه المؤلف . وحتى فى اللب فان الأب أربان يخلم الكنيسة . واذا كانت قد ضربت رأسه كرة جولف ، فربما أمكننا أن نستنتج من ذلك أن العصر الحديث يصور كفصل فى التاريخ الروحي للبشرية ! فهنا المصانئ الكبيرة نفهمها بغموض حتى لمن لديه الاستعداد الأكبر لخدمة الله . عموما ان ذلك غير مقنع بالنسبة لى ، ولست متأكدا أنى أستطيع الاعجاب بهذه الوداعة فى الرواية ، الانسان قد يكون ودعيا فى اهتماماته الخاصة ، لكنه يحتل بشدة عند مثل هذا الاستخدام السيئ للروح ، ويتشوق ليظهر كل ما هو ايجابى وقوى فى ايمانه ، ان الافتقاد لمثل هذه القوة يضيف ظللا على الايمان نفسه ، ويعبر عن لزوجة غامضة للنفس أكثر منه اقتناعا روحيا ، وبهذا المعنى فان كتاب السيد باورز مخيب للآمال .

ان الفرد فى الرواية الأمريكية المعاصرة يبقى حيا بالنسبة لنا عند كتاب الحسابية خاصة . فيكون كالمستمر الذى أرسل الى مكان بعيد ، لاسكا الروح لو استعملنا التشبيهي ، وما يحصله بعد هذه الرحلة ، فراغا خاويا داخل نفسه ، وهذا ما يفعله كتاب الحسابية منذ فترة

ومازالوا يفعلونه . وآخر من يستعرض براعته بنتاج غير عادى فى هذا الموضوع هو جون ابدايك John Updike الذى عنون مجموعته القصصية الجديدة « بریش الحمام » .

« حين انتقلوا الى فريتاون . كانت الأمور مضطربة ، مقلوبة ، ويعاد ترتيبها » .

اعادة ترتيب الأشياء فى عزلة جديدة وعدوانية ، فكرة عامة عند كتاب الحساسية . « ديفيد » الابن الوحيد لعائلة انتقلت الى الريف . هاجمه الرعب حين قرأ فى كتاب هـ . ج . ويلز « معالم التاريخ » ، « أن السيد المسيح لم يكن الا شيوعيا من الجليل ، ومحرضا سياسيا غامضا ، وأحد المتشردين فى مستعمرة رومانية صغيرة » ان تأثير هذا على ديفيد أثار عنده التساؤل حول الموت والخلود ، ولم يقتنع بالإجابات التى قدمها له الأب دويسون الموقر أو والداه . كان لا يستطيع فهم السرور الذى يفره والدته فى نزهاتها الخلوية المنفردة على أطراف الغابة ، فكل ما تثيره فيه هذه الامتدادات الجذباء من الأرض فى ارتفاعها وانخفاضها البطيء على حواف الغابة ، هو تعبير عن الانهاك فقط .

وتسأله أمه : « ماذا تريد ، بحق السماء ، أن تكون ؟ » .

« أصبح غاضبا ، وهو يشعر بدهشتها منه ، لقد افترضت أن السماء قد تلاشت من ذهنه منذ فترة طويلة ، وتخيلت أنه دخل بالفعل مملكة الصمت ، ويدرك أن المؤامرة تحيط به من كل مكان » .

لكن الصغير ديفيد يحل المشكلة بنفسه فى النهاية وبشكل جمالى ، حين يجب بریش الحمام يشعر بالعزاء وباحساس ان العناية الالهية ترعاه ، فانه الذى سخا بهذه الصنعة على هذه الطيور قليلة القيمة ، لا يمكن أن يدمر خلقه كله ، ويرفض أن يد فى عمره . وتنتهى القصة بسخرية معتدلة على حساب الصبي ، ومع ذلك لا شئ يمكن رؤيته فى هذا العمل سوى اتكال المؤلف على عمل جميل ، بأسلوب ونظام جمالى خاص . فالحساسية فى مثل هذه الأشكال الأدبية تبعث فى الآخرين الكراهية لأنها فطنة وحاذقة فى الأمور الداخلية للنفس ، وفيما عدا ذلك فهى عمياء لا ترى ، اننا قد نتهما يتحجر القلب ، فهى تؤدى وظيفتها بسلاسة فى العزلة ، فكتاب الحساسية يفترض أن النبش داخل النفس وأحوالها هو الممكن الوحيد ، وأن الأمور العسامة الأخرى ثابتة وغير قابلة للحل أو الذوبان فى عمل أدبي .

نحن نتعامل مع مواقف حديثة تجاه الفكرة القديمة عن الفرد وعن
الكثرة ، عن الذات المفردة وسط الجماهير أو النوع البشرى ، وقد ارتبطت
فكرة الذات المفردة في العصور الحديثة باسم روسو ، ووجد نيتشه بين
الذات وبين الاله أبولو ، أو اله النور ، أو التناسق أو الموسيقى ، أو العلة
والمعلول ، كما وجد بين الكثرة والقبيلة والنوع والفريزة والعواطف بالاله
« ديونيسوس » وبين هذين المبدئين ، الفرد والنوع ، من المفترض أن يبنى
الانسان والحضارات أمجادهما ، كما يعود مفهومنا للرجل الأخير the last man
بمعنى الانسان الكامل في تطوره ، الى نيتشه أيضا ، فرجله الأخير هو
نعمى للنفس المتوحدة المكتفية بذاتها التي نتجت عن حضارة برجوازية
صناعية فخورة بنفسها . وانسان ديستوفسكى الذى يعيش تحت الأرض
شخص مشابه ، فالاحلاد والعقلانية ، والنفعية والثورة كلها علامات لمرض
مميز فى الروح الانسانية ، كما يراها فى تخطيطه لنظام الاشياء ،
فالانفس الضائعة التى دمرت أرواحها ، يراها كجمع غفير ، تميزهم الروح
الحية بوضوح ، ويرجع هذا التنوير الى المسيح المخلص ، ولو تفادينا
لتخيلنا مع الشاعر الأمريكى والت ويتان أن النفس الوحيدة والجماهير
الشعبية قد يكمل أحدهما الآخر ، ولكن على هذا الجانب من المحيط الأطلسي ،
فان ثورو يصف الرجال كهادة الى ياس هادى ، بقبول حياة عامة مميتة :
فالمرء يتقاعد من المجتمع ليحدد أو يعيد تحديد احتياجاته الحقيقية فى عزلة
فى مكان بعيد .

وبعد ذلك جاءنا شاعر فرنسى ليقول لنا أن « الأنا هى الآخر » ،
وأطلق رامبو وجارى قنابلهما على مملكة النفس البرجوازية الصغيرة الضيقة ،
تلك السلطة المطلقة الحساسة ، وأفسد دارون والانتروبولوجيون الأوائل ،
عن غير قصد ، سلطته ، بشكل سيئ . ثم جاء علماء النفس بأن « أنا هذا
الانسان His ego » ، ما هى الا مأوى تافه فى مواجهة الاعاصير
العاتية فى الواقع الخارجى ، ثم جاء بعضهم علماء الطبيعة وأصحاب المنطق
ليقولوا لنا أن « الأنا » ما هى الا تعبير نحوى ، ويخبرنا الشاعر الفرنسى
« فاليرى » بأن الذات ما هى الا شئ ملفق بائس . شئ متغير ، وأن
الضمير لا يهتم الا بكل ما هو ثابت وخالد . وابتعد روائيون مثل
« جويس » عن الفردية بمعناها الانسانى والرومانسى ، ليتأملوا ما يوجد

فى الأحلام ويخص النوع كله - فاير ويكر (بطل رواية فينجازويك) هو كل شخص منا - بينما كتاب مثل سارتر ويونيسكو ويكييت ووليم بوروز وآلان جنسبرج ، هم قلة بين النشطين فى هذه الجبهة المرتدة ضد الذات ، ويرغب المرء فى أن يسأل هؤلاء المعاصرين : وماذا بعد هذا الحرى ؟ وماذا بعد هذا العبث ؟

ولكن ، على العموم ، فإن الروايات الأمريكية مملوءة بالشكوى من سوء حظ الذات صاحبة السلطة ، ولقد ورث الكتاب نفعة من القسوة من القصائد والروايات العظيمة لهذا القرن . والكثير منها يأسى لمرور وانتهاه عصر أكثر ثباتا وجمالا ، وقد حطه التدخل الهمجى لمجتمع صناعى مدنى ، روض الجواهر ، بعد عدة ثورات مفاجئة ، على يد البيروقراطيين والاوليجاركيين .

هذه الأعمال ، فى النصف الأول من القرن العشرين ، أنعشت مخيلة الكتاب المعاصرين ، وأمدتهم بخلفية أسلوبية من الصوحة والرائى .

وهناك كتاب معاصرون يأخذون كل هذا كقضية مسلم بها ، منبهة وموجودة ضمنا فى الوضع الانسانى ، يشكون باستمرار كما يكتبون ، يسبرون الحياة المعاصرة بقسوة هم أنفسهم لا يفهمونها ، هذه المرارة والقسوة غير المستحقة هى التى سأتكلم عنها . ما هو غريب حقا أن الكتاب غالبا ما يستخف بالحياة المعاصرة بشكل آلى . وهو يعنى عفونتها بشكل فنى ، ولكن يبدو أنه لا يحتاج الى دراستها ، ويكفيه فقط أنها لا تسمح لحساسياته أن تزدهر ، وأنها تفتح شهيته للنباله والصفات الروحية .

لكن ما يبدو على الكاتب الأمريكى غالبا ، هو احساسه بسوء حظه الخاص ، فاذا كانت الحياة همجية وجاهلة ، واذا سيطرت على العالم البيرة ومعلبات اللحم المحفوظ ، أو لوثت أجواءه الاكاسيد السامة ، فالظلم آنذاك قد وقع على موهبته الأدبية ، هذا بوضوح هو الظلم الوحيد الذى يحسه ، وهو يهاجم هذا الظلم مباشرة وبحرارة ، لا من أجل نفسه ولا من أجل زملائه ولكن ببساطة من أجل حساسيته الأدبية .

قد يكون سبب هذا ، الرخاء والازدهار والأمان النسبى الذى تتمتع به الطبقة الوسطى التى جاء منها معظم الكتاب . فهذه الطبقة حين تعلم أنبامها توفر لهم التعاليم الراديكالية لكل العصور ، ولكثرة هذه التعاليم

فان بعضها يلغى الآخر . كما أنها تدرب كتابها على السلبية والانصياع ، وعلى المتعة المزدوجة المتمثلة فى الانانية والإادة الطيبة ، وتعلم هؤلاء الأبناء أنهم يستطيعون امتلاك الاثنين معا ، وفى الواقع لقد تعلموا أن يتوقعوا الاستمتاع بكل ما تقدمه الحياة ، أن يعيشوا فى خطر وهم يتدبرون أمرهم أن يظلوا فى أمان ، أن يكونوا يروقراطيين وبوهيميين فى الوقت نفسه ، أن يكونوا أصحاب سلطة تنفيذية ويستخدمون الابريق والأدوات الشعبية ، يقيمون عائلات محترمة ، وفى الوقت نفسه يتمتعون بالبوهيمية الجنسية ، يحترمون القانون بينما فى قلوبهم ومواقفهم الاجتماعية يمكنهم أن يخربوا كما يشاؤون ، أنهم محافظون وراديكاليون ، ولم يتعلموا أن يهتموا أو يراعوا بأصالة أى انسان أو أية قضية .

وتمثل هذا خير تمثيل رواية فيليب روث « دعوة للذهاب أو دع الأمور تجرى فى أعنتها Letting go » فبطل الرواية جبرائيل الذى تعلم لينجح فى هذه الحياة ويعيش حياة طيبة برغم أى ظروف صعبة ، غير مستريح بسبب أنانيته ، وهو يريد نصيبه كما يقول المثل ، ويحصل عليه ، لكن شعورا غامضا ينتابه بتواضع ذاته البرجوازية الخاصة ، فهو ابن لطبيب أسنان تيمس لكنه ناجح ، وأن الحياة الشخصية بمشاكلها فى التوافق الشخصى والمسئولية الشخصية والسعادة الشخصية ، وحساباتها العادية للربح والخسارة ، والسلامة والخطر ، والشهوة والاحتباس ، هى مصدر للخلج والعار . لكن والديه أرسلاه فى الحياة ليحقق النجاح وذلك ما فعله بالضبط بعقليته الحديدية ، وأصبح خجله موضع حساسيته ، وهو شئ يمكنه أن يفخر به مادام يفعل ما يريد .

ان بطل روث يتشبث بالأمل فى معرفة الذات والتطور الشخصى ، وينهى ذلك بكل أخطائه . فهو مازال يحب نفسه ، وحياته الداخلية إذا كان له مثل هذه الحياة ، تافهة ، وقد تقوده الى توافق أكثر اقناعا لكنى اشبهها بالضوء الذى يشعله الدليل فى مسرح مظلم ليقود المتفرج الى مقعده . يفترض المؤلف أن القارئ سيشعر بحساسية بطله غير العادية ، ولكن ما نراه شابا عنيدا لا يمكن أن يخدع ، وأنه سوف يخوض تجربة الحياة التى تبعث على الجنون أو تقضى على كل شاب ذى حساسية أصيلة .

أود الآن أن أسجل المقولات المختلفة التى أثارتها فى ذهنى قراءتى للروايات المعاصرة : وثائقية جيمس جونز ، المخلل المسيحى الجزئى لبورز ، حساسية أباديك ، وشكوى فيليب روث واحساسه بالظلم ،

ولا أترجع عما قررته سابقا ، بأن نغمة الشكوى تسود فى الرواية الأمريكية المعاصرة .

ان الحياة العامة وهى تنتهك الحياة الخاصة ، فانها تقلل بشكل منتظم قوى الفرد ، لكنها لا تستطيع أن توصلها للدرجة الياس ، وهو أى الفرد أحيانا يستفيد من ذلك كل الاستفادة . فهناك عدة طرق يمكن السير فيها : الرواقية ، الغضب العمدى والكوميديا ، وأحيانا تمتزج الرواقية بالكوميديا كما فى أعمال الكاتب الألماني برتولد بريشت ، ولكن رواقيتنا الأمريكية الخاصة جاءتنا من همنجواى ، وممثلها الأكبر الآن هو جون اوهارا John O'Hara .

وأوهارا نافذ الصبر تماما مع أولئك الذين يعانون بشدة من أنفسهم . ان الشخصيات فى مجموعته القصصية الأخيرة « قارب شحن كيب كود Cape Cod Lighter » ، تبدو كأنها شخصيات طبيعية تعرف كيف تتحمل الألم وتظهر احساسا واقعيا بدائيا من الشرف ، ومخادعة أيضا .

فحين علم « بانج بورن » فى قصة « الأساتذة » أنه ظلم زميله « جاك فيش » ، وعرف أخيرا أن سلوك « فيش » كان رجوليا ومهذبا ، فقد تأثر وأراد أن يعتذر له ، ولكنه لم يعرف ماذا يقول :

« قد يرفض المجاملة ، وكلمة الشفقة لا أفكر بها ، وفى الواقع أن المجاملة قد قلمت لبانج بورن ، فقد شرفه فيش بنقته ، ومنحه هذا الشرف أكثر حذقا وصلفا من السؤال عن أسباب صمته » .

الاحاسيس التى نستشعرها هنا تصبح ممكنة بالتحكم ، ويدفن الإعلان عن الذات أو تأكيدها فى أعماق النفس . ونسترجع حشمة أيامه المدرسة وأخلاق الفروسية القديمة والأصول العسكرية ، وتلك فضيلة الصمت ، والسلبية . نحن نتحمل ، ونكافأ برؤية المصاعب المتبادلة لى الآخرين ، ولكن ليس هناك امكانية للازدهار والنمو أو للبلاغة أو لأى شئ . يمكن أن يجعل أى ادعاء أو زعم شخصى ، غير ملائم أو ضرورى .

لم تعد الذات هى تلك الذات صاحبة السيادة عند الرومانسيين ، ولكنها الذات الوديمة عند كيلنج ، التى تجده اوتياحا الكامل فى أن تترك وجود أكبر عدد من الآخرين ، وهذه الكثرة من الآخرين تقلل من الأهمية

الشخصية للفرد ، لكن الواقعية والكرامة تتطلبان منا أن نتقبل هذا النقص في الأهمية . ورواية الانفصال هذه ، هي تقييد للحساسية بمزاعمها الكبيرة لتطور الفنى الداخلى للفرد .

ولكن شخصية أوهارا تشبه بصورة غريبة شخصية « أبدايك » على الأقل فى جانب واحد منها . فالاثنتان من الصناعات المهرة فى حرفة الكتابة ، يمتازان بدقة كتابتهما بشكل غير عادى ، لا شئ غير واقعى ، غير طبيعى ، أو فاحش أو زائد يعانىان من كتابته ، فأوهارا يصر على حرفية عالية فى لغته التى نذكر المرء بشخصياته الشغافة ، صحيح أن هناك خشونة عنده ، قد تجعل من كتاب الحساسية بالنسبة له « عياقا غنادير » . ان الذات عند أوهارا تتطابق مع الرجل العامل ، العادى ، مع الناس البسطاء ، وربما يشعر هو نفسه بأنه جزء من الأغلبية ، بمعنى أنه فرد عادى من الجمهور الفقير . وهو لا يعبر بذلك عن رد فعله تجاه ما يراه مفهوما خاطئا للفرد ، بل يكره بعنف هذا المفهوم الخاطئ ، وجهة نظره فى أعمال الحساسية أو الخصوصية المعقدة والتسامح مع النفس ، سلبية تماما ، مثل همنجواى فى روايته والشمس تشرق أيضا . وهو يرى الذات الرومانسية بعين الجمهور ، والجمهور هو المقيم الوحيد ، وهو يبحث عن الشخص العادى ماعدا ذلك الشخص المقدس عند وثمان .

ان الفردية الخالصة التى أفرزها عصر التنوير قد سقطت . والكتاب المعاصرون مثل بيكيت وبريشت وجيل الفضب الأمريكى والأحدث منهم والأكثر بشاعة مثل وليم بوروز فى روايته « الغناء العارى » أنكروا هذه الفردية وتبرعوا منها بروح من العنف ، وبعضهم سخر منها بقسوة ، والبعض كتب بحقد وعدمية قاسية ، ومنهم من يستجمع كل قواه ليطلقها بشكل مدمر على هذه الفردية التى سقطت بالفعل وتشوهت سمعتها . وهم بذلك يقلدون الأحزاب الكبرى والدول التى تتمزى بآلاتها الحربية والعلمية كصعد للقوة . انهم باختصار يتصرفون مثل أولئك الذين يقبضون على السلطة الحقيقية فى المجتمع ، سادة اللويئات . ولكن كل هذا مجرد تقليد ، فهم يأملون أن يبينوا للآخرين أنهم ليسوا أقل من هؤلاء الذين يقودون العالم الحديث ، رؤساء المصالح والبنجاجون مثلا لديهم القوة ليؤثروا فى الجماهير بالشكل الذى يريدونه ، ولكن هناك كتابا لا يعتبرون أنفسهم من هذه الجماهير التابعة ، ويهدفون الى البرهنة على قوتهم المستقلة المساوية للقوى العظمى . وهم لذلك حين يضربون ، يوجهون لكماتهم بشوق غير عادى ، وبقوة وعنف كأنهم يوجهونها ضد عدو ، وهذا العدو هو مفهوم الذات الذى صاغته المسيحية وتابعها فى عصر التنوير . ان الأدب الحديث لا يقتنع بسهولة باستبعاد مفهوم الذات الذى

لا يتفق مع المزاج العام ، عن طريق الحقد العميق ، فيلعنها ، ويكرهها ويمزقها ويهلكها ، اذ يفضل أن يقع في قوضى مجنونة يستنجد بها ، بدلا من مفهوم زائف للحياة . ولكن ماذا بعد هذا التلميع للذات ؟

تكلمت عن الرواقية ، والشكوى ، والحساسية ، والغضب العلمي ، واود الآن أن أتناول الكتاب الأمريكيتين المعاصرين الذين تحولوا الى الكوميديا . فمن الواضح أن الكوميديا الحديثة لها علاقة بتفكك الذات الانسانية القيمة . لقد عمل البطل البرجوازي في عصر اسبق ، الكثير من أجل تطور الحضارة الحديثة ، فذلك البرجوازي الرزين والحريص والذكي الذي بنى المصانع والطرق ، حفر القنوات وابتدع نظام الصرف وذهب ليستعمر أرضا أخرى ، اتهم بضحاياه الفكرية وثقافته ودنائه وسائله . والكتاب المسيحي الحق يتصل منه ومن أعماله (تصوير ديستوفسكي للوشيق في الجرية والعقاب ، وتصوير مالبان لبرنارد شو في منزل القلوب المحطلة) ، كما وجهت الحرب العالمية الأولى الى هيئته واحترامه ، ضربة لم يشف منها بعد . كما أثارت العداية والسريلية عاصفة من الضحك عليه ، وفي السينما كشف رينيه كلير وشارلي شابلن حقيقته ، وأصبح الشخص الضئيل المحترم ، الجوال المحترم . وأتى الشعراء أصحاب الميول المتمرمة العميقة ، كموظفي البنوك في حفلة ساخرة .

والحيلة ما زالت صالحة ، كما وضع جيه . بي . بريستلي في روايته « رجل الزنجبيل The Ginger man » ، فبطله الوغد المطارد يقدم نفسه بشكل مؤثر ساخر ، كمواطن محترم جدا يستحق التكريم ، شخص لا يعلم ماذا يعنى اغتصاب أملاك الآخرين من أجل ثمن الشراب .

الحياة الخاصة والداخلية للفرد ، والتي كانت موضوع كتب جادة حتى وقت قريب ، بدأ ينظر اليها على أنها قديمة وباعثة على الضحك . ان اجتهاد بروسست تجاه نفسه . يبدو الآن موضة قديمة ، وفي الواقع ، فان اتالو سفيغو ، المعاصر لبروسست ، استخدم في كتابه « اعترافات زينو » فكرة الاستيطان والعصاب ومعرفة الذات موضوعا لسخريته الكوميدي . فرفاهيتي ، وتوافقى مع الآخرين ، وزواجى وعائلتي ، كل هذه الموضوعات ستجعل القارئ المعاصر يضحك من كل قلبه ، قد لا يتفق الكتاب تماما مع برتراند رسل في قوله ان « الأنا » ليست الا تعبيرا نحويا ، لكن قد يرون في بعض ادعاءات « الأنا » موضوعات كوميديية ، بل لقد حدث بالفعل أن ستندال في القرن التاسع عشر ، قد ضجر من التركيز على « الأنا » . وأدان ذلك في اصطلاحات مميزة .

قد يمكن تصوير التفيرات التي حدثت بالمقارنة بين رواية توماس مان القصيرة « الموت في فينيسيا » ، ورواية فلاديمير نابوكوف « لوليتا » ، في القصتين هناك رجل عجوز تغلبه الشهوة الجنسية تجاه شخص أصغر منه ، هذا الحادث المؤسف يشتمل على ابولو وديونيسوس • فبطل توماس مان ، جوستاف ايشنباخ رجل متحضر جدا ، نهر من غرائزه التي طالبتة بلا توقع بحقوقها ، وتمازت فدخلت منطقة المرض والانحراف ثم جرفها الطاعون ، وهذه فكرة نيتشه (نسبة الى نيتشه) تماما ، ولكن في « لوليتا » فان الحياة الداخلية لبطلها هيمبرت قد أصبحت نكتة ، وهو كشخصية لا يشبه ايشنباخ الشخصية الكبيرة في الادب الأوروبي ، هو شخصية من الدرجة الرابعة أو الخامسة ، ولا يستطيع أن يكون جادا في عواطفه ، أما بالنسبة لوالدة لوليتا ، فان المسكينة تجعله يضحك حين يعرف أنها وقعت في حبه - قائلا انها امرأة مبتذلة • ولحد ما فان حكمه عليها جاء بسبب انخفاض مستوى ثقافتها • وابتذالها جعلها ضحية مناسبة تماما • ولو لم تكن كلماتها عن الحب والرغبة كأنها خارجة من صفيحة قمامة ، التي يرى فيها الجمهور الأمريكي تعبيرا مناسباً لوصف احتياجاتها النفسية والشخصية ، فأنها كانت ستعامل بجدية أكبر • إن جدية مان حول الحب والموت ، فكرة عمرها قرون عديدة ، بينما الموضوع نفسه تحول للأسف الى كوميديا وعن قصد في « لوليتا » • حتى شخصية كويلتي في الرواية لم تأخذ موتها الخاص بطريقة جادة • وبينما يقتل على يد هيمبرت فان يسخر من موقفه ، وكذلك يفعل هيمبرت ، ويفقد في النهاية حياة لم يكن يستحق أن يعيشها • إن ايشنباخ المعاصر لا ينكر رغباته ، ولكنه ليس بكرامة الرجل القديم ، فهو دائماً على حافة الصب • إن رايت موريس في روايته الجديدة « ياله من طريق » يسخر بوضوح من فكرة الموت في فينيسيا • إن أصابته الأمريكيين يناقشون الموت في البندقية طوال الوقت ، ويشعرون أن هناك أملاً ضئيلاً باقياً لهم • يعتقدون أن عصرهم قد انتهى ، وأنهم لا يناسبون العصر الجديد ، وينسحبون بنكتة •

ويجب أن نذكر أنفسنا ، بأنه إذا وجد اليوم عدد كبير من الناس يستمتعون أو يستهجنون بالحياة الفردية ، فذلك لأن المنظمات العامة الهائلة - علمية وصناعية وسياسية - تضخ للجوامهر الضخمة بأفراد جدد كل يوم • هذه المنظمات هي التي تعمد التطور الخاص للفرد • أنا نفسي أعجز مقتنع أن هناك وجوداً شخصياً للفرد أقل مما كان في السابق ، كما أنني غير متأكد من أن هناك من يستطيع أن يعبر عن القضية بشكل

صحيح • وكل ما فعله ، ببساطة ، أنى أسجل مواقف الكتاب المعاصرين ، بما فيهم الكتاب فى أمريكا ، المقتنعين بأن هذه النفس قد انتهت •

ما هى الذات الحديثة فى أرض اليوت الخراب ؟ انها أولئك الكثرة التى تعبر الجسر فى مدينة عصرية حديثة ولا تدرك أن الموت قد طواها بالفعل ، انها الموظف الملعل (من الملعل) الذى يمارس حريته الجنسية مع السيدة المحبوبة على فترات قصيرة ، وبعد أن انحطت الى هذه الدرجة من الحماقة ، وضعت أسطوانة على الجراففون •

ما هى الذات الانسانية عند الروائيين الفرنسيين بعد الحرب الأولى • من أمثال لويس فرديناند سيلين ؟ أو الير كامو أو كيرزويو مالا بارت بعد الحرب الثانية ؟ ان الانسان فى رواية الغريب لكامو مثلا ، هو مخلوق بين البدائى وبين المتحضر ، ذات خالية من العمق ، لقد قطعنا شوطا بعيدا عن « مونتان Montaigne » واعتقاده بالذات الكاملة ، الذات العازفة بذاتها •

كثيرة هى الروايات الأمريكية التى تناولت الحياة الخاصة بتمعن وبشكل كوميدى ، توليتا لنابوكوف ، رجل التزجيبيل البريستلى ، وكلم الثمن ليليمان ، أو ستيرن لفريدمان ، وكلها كمن يختبر قول سقراط ، بأن الحياة التى لا نتمتع فيها جيدا لا تستحق أن نعيش ، ومن الواضح أنهم وجدوا أن الحياة بذلك الشكل مضحكة أيضا ، والبعض لم يجد أصلا الحياة التى يمكن أن يتمتع بها • ان قوة الحياة العسامة أصبحت كبيرة وخطيرة حتى لم تعد الحياة الخاصة قادرة على المحافظة أو الدفاع عن مظهر أهميتها • وضعنا اللعمر موجود فى ذهن كل واحد منا ، خضوعنا واستسلامنا يبدو أنه أحد مطالب قبح مدننا : العام ، بالهراء التليفزيونى الذى يهدد بتحويل أمناخنا الى « بالوطة » داخل روعنا بمثل هذه التفاهات التى يقمها • مطلوب من الذات أن تهيب نفسها للتضحية بها ، وهذا هو الوضع الذى تعكسه الرواية الأمريكية المعاصرة •

بالنسبة للمستقبل ، فهو لن يصلحنا بعد أن فعلنا كل ما يمكن للضح أنفسنا • لقد عرينا تماما زيف الفكرة القديمة عن الذات ، ويصعب علينا الآن السير فى الطريق نفسه • والآن ، وقد طرحنا جانبا المفاهيم الخاطئة ، قد تخبرنا بعض القوى داخلنا نحن ؟ لا يمكننا أن نفكر أن الانسان لم يعد كما كان يظن به منذ قرن مضى • ومع ذلك يبقى السؤال • ما هو الانسان الآن ؟

يبدو لي أن الكتاب المعاصرين أجابوا على هذا السؤال بشكل
هزيل . لقد أخبرونا بسخط أو بعنمية أو بسخرية كم هو كبير خطأنا ،
أما بالنسبة للباقيين فلم يقوموا إلا القليل . الواقع أن خطيئة الكتاب
المعاصرين تكمن في أنهم يفترضون أنهم يعرفون ، كما يعتقدون أن العلوم
تعرف الإجابة وكذلك التاريخ ، أن موضوع الروائي لا يمكن إدراكه بمثل
هذه الطرق . اللغز يتزايد غموضه ، ولا يتضاءل ، والنماذج الأدبية
يصيبها البلى ، ولغز الإنسان قائم يتحدى .

أدب الاستنزاف

جون بارث

« الحقيقة أن كل كاتب يدع ريادة الخاصة ، أن عمله يعدل مفهومنا للماضى ، ويصف لنا المستقبل أيضا »

خورخي لويس بورخس
في « التيه » •

« انتم يا من تصفون .. اعطوني حياة على سبيل المجاز
ولن أحملكم المسؤولية • كلماتي الأولى ليست هي الأولى •
أرغب لو بدأت بشكل مختلف »

جون بارث
في رواية « ضائع في بيت المتعة » •

أريد أن أناقش ثلاثة أشياء متشابهة مرة واحدة ، أولها بعض الأسئلة القديمة أثارها فنون التواصل الجديدة ، وثانيها بعض الجوانب الفنية للكاتب الأرجنتيني « خورخي لويس بورخس » الذي أعجب به كثيرا ، وثالثها بعض اهتماماتي الخاصة بفن القصة ، وعلاقتها بهذه القضايا الأخرى ، وبما أسميه أدب « القدرات المنهكة » أو بتعبير أكثر أناقة : أدب الاستنزاف •

ولا أعنى بكلمة « استنزاف » أى تعب يتعلق مثلا بالانهك الجسدى أو التفكير الأخلاقى أو الثقافى ، بل أعنى استنفاد أشكال أو قدرات معينة فى التعبير الأدبى • وذلك على أية حال ليس سبباً يدعو لليأس • لقد تنازع كثير من الفنانين الغربيين ولسنوات عديدة ، حول تعريف وسائل الاتصال الفنية ، والأنواع الأدبية ، وأشكال غنية عن التسمية كالفن الشعبى ، والأحداث الدرامية والموسيقية ، وسلسلة كاملة من فن وسائل الاتصال أو الفن المختلط ، التى تحمل أثبات الدلائل لتقاليد التمرد ضد

التقاليد . مثلا ، استلمت نشرة في البريد منذ فترة ، يعلن صاحبها روبرت: فلير بإصطلاحات كهذه « طعام وثير للفكر القبي » مع صندوق مملوء بقصاصات مكتوب عليها بوضوح « أسئلة ليس لها معنى » يرسلها المشتري لمن يرى أنها تناسبه ، وذات مرة أرسل « راي جونسون » الى مجموعة من الأصدقاء المختلفين ، مجموعة كتابات غريبة لاذعة في معظمها تحت اسم « الثبيان الورقي » (تقول النشرة انها مرسلة من مدرسة نيويورك للأدب بالمراسلة) ، أو ما أرسله « دانيال سبيور » بعنوان حكايات طبعت بالمصادفة ، وهي في ظاهرها وصف لكل الأشياء التي قد تكون على مكتب الصالة للمؤلف ، وفي حقيقتها اعلان عن وجوده .

في الظاهر ، على الأقل ، فإن الوثيقة التي تشمل هذه المواد عبارة عن نشرة من « الصحافة الأخرى » ، أشياء معدة لأغراض مختلفة . وأنا أعرف منهم « مدرسة نيويورك للاعلان الأدبي » ، وعلى أية حال ، فإن بضاعتهم تستحق أن يقرأ عنها المرء ، ويدير حولها حوارا ممتعا في فصول تعلم كتابة الرواية مثلا ، حيث نناقش هناك روايات متحررة مازالت في الأدراج ، بصفحات غير مرقمة ، عشوائية ، ومقترحات طريفة كطباعة رواية فينجازويك على بكرة ورق طويلة . من الأسهل طبعا ، والاكثر قبولا أن نتحدث عن التكنيك ، بدل أن نكتب الفن . والمكان الذي تدور فيه أحداث رواية ما ، وما شابه يثير مناقشات حول علم الجمال ، والواقع ، وهل التصوير كان دراميا ، وما شابه من نقاط حيوية حول طبيعة الفن وتعريف مصطلحاته وأنواعه .

والالفت للنظر ، على سبيل المثال ، حول فنون وسائل الاتصال الحديثة ، ميلها لاقصاء ليس فقط الجمهور التقليدي الذي يتذوق الفن الجيد ، بل أيضا الأفكار التقليدية للفنان : العامل الأرسطي الذي يحقق مع التكنيك والحيلة الأثر الذي يريجه المؤلف في الجمهور ، بكلمات أخرى اقصاء الشخص صاحب الموهبة غير العادية . المتطور أكثر من غيره . والذي يستطيع تنظيم الموهبة الممنوحة له الى فن رائع . انها فكرة وجيبة في ظاهرها ، وقد تشوق الغرب الديمقراطي لاستخدامها ، فإدان ليس فقط المؤلف الخبير بالرواية التقليدية ، ولكن أيضا المؤلف الصانع المسيطر على فنه ، الذي اعتبر رجعا بل وغازيا .

وأنا شخصيا ، لكوني صاحب مزاج يختار أن يتمرد ضمن حدود التقليدية ، فاني أفضل نوع الأدب الذي لا يستطيعه الآخرون : النوع الذي يحتاج الخبرة والاطلاع والاتقان الفني بالإضافة الى احتوائه على فكرة جمالية أو إلهام ما .

فأنا استمتع بالفن الشعبي ، لكنني أثار بدرجة أكبر بعروض الحواة
ولاعبي الاكروبات في مسرح المتنوعات ، حيث اعتدت الذهاب عند كل
عرض جديد ، هؤلاء فنانون عباقرة ، يقومون بأشياء يحلم بالقيام بها كل
امري ، ولكن لا أحد يستطيع القيام بها تقريبا .

افترض أن التمييز يجب أن يكون بين الأشياء التي تستحق التنويه
بها ، والأشياء التي تستحق أن يفعلها المرء . كان يقول المرء مثلا « على
الانسان أن يكتب رواية بمشاهد تقفز من الكتاب كما في كتب الأطفال »
مع التلميح بأن المرء لن يكلف نفسه كتابة مثل هذا العمل .

ومع ذلك فإن الفن وأشكاله وتقنياته تسير مع التاريخ ، وهي لذلك
تتغير بالتأكيد . وأنا أتفق مع ملاحظة قالها سول بيلو بأن التقنيات الروائية
المعاصرة هي أقل الصفات أهمية بالنسبة للروائي المعاصر ، ولكنني أضيف
أن هذه الصفة الأقل أهمية قد تكون مع ذلك أساسية . وعلى أية حال إذا
كان الروائي غير متوافق تقنياً مع العصر معناه أن هناك نقصاً في موهبته
أو أنه عاجز فنياً . ان السيمفونية السادسة لبيتهوفن لو أنجزت في هذا
العصر لكانت محرجة . وهناك كثير من الروائيين المعاصرين يكتبون الرواية
بتقنيات أوائل القرن ، بلغة منتصف القرن عن أناس وقضايا معاصرة ،
وهذا يجعلهم أقل روتقا (في نظري) من الكتاب المتأخرين المعاصرين تقنياً
مثل جويس وكافكا في زمنهم وزمننا ، أو بيكيت وخورخي بورخس . أود
أن أقول ان الفنون التي تقدمها وسائل الاتصال الحديثة تميل الى الوسيطية ،
بين الميادين التقليدية الجمالية من ناحية والإبداع الفني من ناحية أخرى ،
واعتقد أن الفنان العاقل أو المواطن العاقل سينظر إليها بالجديّة التي
ينظر بها الى حديث جيد في دكان بقالة ، فهو سيصفى بعناية ، ان لم يكن
متحدثاً ، ويظل متابعاً حتى ولو بطرف عينه ، فربما يسمع اقتراحاً يساعد
على فهم أو صنع الأعمال العظيمة للفن المعاصر .



الرجل الذي أود الحديث عنه هنا ، هو خورخي لويس بورخس ،
الذي صور جيدا الفرق بين الفنان التقليدي تقنياً ، والمواطن المعاصر ،
والفنان المعاصر تقنياً . في مقولتي الأولى قاني أضح كل الروائيين الجيد
منهم والردى الذين يكتبون ليس فقط كان القرن العشرين لم يأت بعد .
ولكن كما لو أن الكتاب العظام في هذا القرن لم يوجدوا قط (ملاحظة :
وقد قرب هذا القرن على الانتهاء فمن المرعب أن نرى كثيراً جداً من كتابينا

يتعمون خطي ديستوفسكي أو تولستوي أو فلوير أو بلزاك ، في حين أن السؤال الحقيقي يبدو لي أنه كيف نتبع ليس جويس ولا كافكا ولكن أولئك الذين أتوا بعدهما وهم الآن في أواخر عمرهم وأبداعاتهم) .
أضحهم جميعا في حقبة واحدة . وفي مقولتي الثانية : أضج جميع من يشبهون أحد جبرائي في « بافالو » الذي يتدح موضة ما يصنعها من سقط المتاع - من قماش مزيت مختلط بالرمل - ويخزقها على خازوق أو يعلقها من الرقبة - في سلة واحدة . وفي مقولتي الثالثة أضج القلة القليلة ، التي لا تكاد شهرتهم الفنية تعادل شهرة روائي فرنسي تجريري معاصر ، والذين يخاطبون قلوبنا ووضعتنا الذي مازال انسانيًا ، بفصاحة وتأثير ، كما يفعل الفنانون الكبار دائما . اثنان من هذه القلة ، يعتبران من أروع من عرفت ، صمويل بيكيت ، وخورخي بورخس . وهما المصانران الوحيدان تقريبا اللذان أقرأ لهما ، ويمكن أن نضعهما مع عمالقة الرواية في القرن العشرين . في تاريخ الجوائز العالمية غير المثبر ، منحت جائزة الناشرين الدولية سنة ١٩٦١ الى بيكيت وبورخس معا ، وهو استثناء سعيد في الواقع .

من حادثة هذين الروائيين ، أنه في عصر الحلول النهائية والقول الفصل - على الأقل يشعر المرء أنه القول الفصل في كل شيء من التسليح الى علم اللاهوت ، الى الاحتفال بعدم انسانية المجتمع ، وتاريخ الرواية - فان عملهما - كل بطريقته - يعكس حالة العصر ويتعامل معه بالقول الفصل تقنيا وفكريا وموضوعيا (من الموضوع) ، مثل ما فعلت رواية بقطة فينيجان بطريقتهما المختلفة .

ومن العجيب أن يلاحظ المرء - مهما كان الأمر عرضيا - أن جويس كان شبه أعمى بالفعل في نهاية حياته ، وبورخس كان أعمى بمعنى الكلمة ، بينما بيكيت أصبح كالأخرس ، وقد انتقل من اسلوب الجملة الانجليزية رائعة التركيب ، الى تركيبة أكثر اختصارا وواقية بالفرض باللغة الفرنسية ، الى نشر دون علامات ترقيم أو علاقات نحوية في روايته « كيف يكون الأمر ؟ » وأخيرا الى لغة التمثيل الصامت . على المرء أن يستنبط منهجا نظريا لاسلوب بيكيت ، فالفلة أخيرا تتكون من الصمت كما تتكون من الصوت ، والتمثيل الصامت مازال أداة توصيل ، ولقد زمجر في وجهي ذات مرة طالب في جامعة ييل معلقا على كلمتي السابقة . تلك فكرة كانت موجودة في القرن التاسع عشر : أداة توصيل بلغة الحركة . لكن لغة الحركة تتكون من سكون وحركة ، وبيكيت في تطور عمله وجد أن النص الثابت والشخص الصامت مازالا لا يشكلان القول الفصل ، ما رأيكم في خشبة مسرح خالية صامتة إذن ، أو صفحات يصفها ليس فيها حرف واحد ؟ أو حادثة لا يحدث فيها شيء ، كما حدث في مسرحية « كيج Cage » .

« ٢٢ ' ٩ » ، لكن التواصل الدرامي يحتاج لفياب وحضور الممثلين ، وحتى هذا بالنسبة لبيكيت ليس الكلية الأخيرة ، افترض أن النقد يرضيه هو «اللاشيء» ، لكن الصمم هو خلفية ضرورية ومعقدة للوجود ، وعند هذه النقطة ، بالنسبة لبيكيت فإن التوقف عن الاستمرار في عملية الخلق الأدبي يبدو منطقياً ، تتويجاً لكلمته الأخيرة .

يا له من ركن يحشر المرء نفسه فيه ! يقول «أرسين» الخادم في الرواية « واث » « لن تسمع صوتي ثانية » انه الصمت الذي يتحدث عنه مولوى ، « الصمت الذي خلق منه الكون » .

وأضيف ، بالنيابة عن الجميع ، أنه من المعقول أن نعيد اكتشاف براعة قدرات اللغة والأدب - مثل النحو والترقيم ، حتى رسم الشخصيات والحبكة - وإذا صار الإنسان بشكل صحيح فانه سيعى ما كان السلف يسعى اليه .

ان خورخي بورخس يمي كل هذه الأشياء . ففي العقود العظيمة للتجريب الأدبي كان مرتبطاً بمجلة برزما Prisma التي كانت تنشر موادها على الحوايط ولوحات الاعلانات ، فأعماله « فى التيه » و « قصص » لا تسبق فقط أكثر الأفكار تجريبية عند جمهور الصحافة الأخرى ، ولكنها أيضاً كانت أعمالاً أدبية رائعة ، تصور بطريقة بسيطة الفرق بين حقيقة علم الجمال واستخدامها الفنى ، وبالتالي فان الفنان الحقيقي ليس مجرد متحدث عن الحقائق الأساسية والأخيرة فى الابداع ، ولكن مستخدم جيد لها .

لنأخذ قصته « بيير مينارد مؤلف كيشوت » وهو بطل مجنون ، واسع الخيال بشكل مدهش ، من طراز الرمزيين الفرنسيين فى أول القرن ، يبدع - لا يستنسخ أو يقلد بل يؤلف - عدة فصول من رواية « سرفانتيس » .

يخبرنا بطل بورخس « انها لمفاجأة وكشف للحقيقة ، ان تقارن دون كيشوت الذى أبدعه مينارد بالآخر الذى أبدعه سرفانتيس » يقول الأخير فى روايته - الجزء الأول ، الفصل التاسع :

« الحقيقة » التى أهمها التاريخ . الذى هو منافس للزمان ، ومستبعد الأفعال ، شاهد على الماضى ، ومثال الحاضر وناصحه ، ومستشار المستقبل . . .

كتب هذه المبقرى سرفانتيس فى القرن السابع عشر . وهذا السرد هو مجرد تعبير بلاغى فى مدح التاريخ .

ويكتب مينارد فيقول :

« الحقيقة ، التى أمها التاريخ ، الذى هو منافس للزمان ، ومستودع الأفعال ، شاهد على الماضى ، ومثال الحاضر وناصحه ، ومستشار المستقبل » .
- الجملة نفسها عند سرفانتيس -

التاريخ أم الحقيقة ، فكرة مدحشة ، فينارد المعاصر لوليم جيمس لا يعرف التاريخ كتناؤل عن الحقيقة ولكن كأصل لها . الخ .

إنها فكرة طريفة ، ذات شرعية ثقافية تؤخذ فى الاعتبار ، لقد ذكرت من قبل أن السيمفونية السادسة لبيتهوفن لو ألفت الآن لسببت لنا الأرباك ، لكنها لن تكون كذلك لو ألفها موسيقار بقصد السخرية . وهو يعنى تماماً أين كنا وماذا أصبحنا . إن أهميتها ستكون - على أحسن الأحوال أو أسوأها - كاهنية الإعلانات التليفزيونية ، والفرق هو أنك هنا تعيد إنتاج عمل فنى بدلا من إنتاج غير فنى ، والسخرية ستكون من نصيب الأدب وتاريخ الفن مباشرة بدلا من الوضع الثقافى . وفى الواقع ، لا يحتاج المرء لإعادة تأليف السيمفونية السادسة ، أكثر من حاجة « مينارد » الفعلية لإبداع دون كيشوت ، كان يكفي أن ينسب الرواية لنفسه ليحصل على عمل جديد من وجهة نظر الحياة الثقافية . إن بورخس يلعب فى قصص عديدة على هذه الفكرة ذاتها ، وأستطيع أن أتخيل رواية بيكيت القاضية بتشابهها مع رواية لثوم جونز ، بالضبط كما كانت رواية « نابوكوف » ، الأخيرة بنضها وشروخها المتعمدة إعادة إنتاج لرواية لبوشكين . وأنا نفسى قد قمت لكتابة ألف ليسة وليلة بنجلداتها الاثنى عشر وشروخها التى ترجمها « ويتشارد برتون » ، ولأصطب ثقافية لم أعُد أوعى فى ذلك ، وكم من الأصميات قضيناها ، ونحن نشرب البيرة ، ونتناقش فى « البارثينون » التى كتبها « سارنين » ، أو مرتفعات ويذنج التى كتبها « دى . هـ . » لورنس ، أو أداة جونسون لروبرت واوشنبرج . كلها إعادة إنتاج أعمال سابقة .

أكرر أن الفكرة جادة وخطيرة ثقافيا ، مثل أفكار بورخس المتميزة الأخرى ، وكلها ذات طبيعة غيبية أكثر منها جمالية . ولكن من المهم أن نلاحظ أن بورخس لا ينسب رواية دون كيشوت لنفسه ، أو أعاد تأليفها مثل بطله مينارد ، ولكنه أنتج عملا أدبيا أصيلا ، يتضمن فى ذاته

صعوبة وعدم ضرورة إعادة كتابة الأعمال الأساسية في الأدب . ان انتصار بورخس الفني ، هو مواجهته الطريق الثقافي المسدود ، واستخدام هذا الطريق ضد نفسه لانتاج وانجاز عمل انساني جديد ، واذا تطابق هذا مع ما تصنعه الصوفية ، حيث يقول كيركجارد « كل لحظة تقفز الى اللانهائي تسقط بالتأكيد في المحدود والنهائي » ، فانه تطابق يعبر عن جانب آخر من ذلك التناظر القديم ، وبتعيين شائع أنها قضية لقاء ماء الاستحمام دون أن تفقد الطفل لحظة واحدة .

وطريقة أخرى للنظر الى انجازات بورخس ، تتضح في اصطلاحين من اصطلاحاته الخاصة والمحبة : الجبر (رياضيات) والنار . في قصته الطويلة الجامعة « طولون الأكبر » ، يتخيل عالما مفترضا وخياليا تماما ، يجبر فيه مجموعة سرية من الباحثين للقيام بتأليف دائرة معارف بصورة خفية . دائرة المعارف هذه ترسم تخطيطا بديلا لعالمنا من كل النواحي من جبره الى ناره ، ويخبرنا بورخس بقوة تخيلية أنه اذا تحقق هذا مرة ، فان الفكرة ستتوغل لتحل أخيرا محل واقعنا السابق . وجهة نظري أنه لا النار ولا الجبر - اتكلم مجازيا - يمكن أن تحقق هذه النتيجة وحدها . وجبر بورخس ، وهو الذي أقيم له وزنا - ثم ان الحديث عن الجبر أسهل من الحديث عن النار - لا يمكن أن يعادله أي مثقف عملاق . ان مؤلفي دائرة معارف طولون الأول ليسوا فنانين ، رغم أن عملهم بشكله الروائي سرحب به أي ناشر في نيويورك الآن . ان مؤلف « طولون الأكبر » الذي أشار مجرد اشارة الى دائرة المعارف الساحرة الفاتنة ، فنان ، والذي يجعله فنانا من الدرجة الأولى ، مثل كافكا ، هو تفسيره تلك الرؤية الثقافية العميقة مع بعد نظر انساني . بلغة شاعرية قوية ، وسيطرة كاملة على وسائله التي يستعملها ، مما يجعله عظيما في أي قرن الا قرننا .

منذ فترة قريبة ، وفي هامش لعلبة مدرسية من كتاب توماس براون « دفن الجرة » ، وقمت في معلومات استدلالية عن بورخس تذكرنا بوعى طولون بنفسه : القضية الحقيقية لكتاب « الأفاكون الثلاثة » التي أشار اليه براون اشارة عابرة في أحد كتبه السابقة ، « الأفاكون الثلاثة » رسالة تجديدية غير موجودة ضد الأنبياء ، وشاع في القرن السابع عشر انها موجودة أو كانت موجودة . وقد نسبها الشارحون ، بدرجات مختلفة الى بوكاشيو ، وبير اوتينو ، جياردانو برونو ، والي توماس كامبينيللا ، ويضيف براون لا أحد رأى نسخة منها رغم الاستشهاد بها كثيرا ، وتفنيدها وشجبتها ومناقشتها وكان كل واحد قد قرأها ، حتى ظهر بالفعل كتاب منحول في القرن الثامن عشر بتاريخ مزيف ١٥٩٨ بعنوان « الأفاكون الثلاثة » . ومن العجيب أن بورخس لم يشر الى هذا العمل ، فهو يبدو أنه

قرأ كل شئ • بما فيه الكتب التي لم توجد • • وبراون • هو أحد الكتاب
المفضلين لديه •

يعلن راوى «طولون الأكبر» في النهاية :

• ان الانجليزية والفرنسية والأسبانية ستختفى من الكرة الأرضية .
وسيكون العالم « طولون » لا يمتنى كل هذا ، وأمضى في مراجعتي - في
الأيام الراكدة في فندق اندروجي - لترجمة غير مؤكدة - لا اعتزم نشرها -
لكتاب براون « دفن الجرة » •

(الأدهى ، انى عند إعادة قراءة « طولون الأكبر » وجدت ملاحظة
أقسم انها لم تكن موجودة في العام الماضي تقول « ان المليونير الأمريكى
غريب الأطوار الذى يبول دائرة معارف طولون ، اشترط ألا يقيم العمل
أية علاقة مع يسوع المسيح ») •

ان « تلويث الواقع بالحلم » كما يقول بورخس ، هو أحد أساليبه
المألوفة ، والتعليق على هذا التلوث هو أحد وسائله الروائية المحببة •
وبمثل غيره من الكتاب العظام ، فهذه الوسائل اسلوب الكاتب أو الشكل
الذى يستعمله الى استعمارة تخلفه • كما تفعل اليوميات الختامية « لصورة
الفنان في شبابه ، أو البناء الدائرى « لبقطة فينيجان » • وفى حالة
بورخس فان قصة « طولون الأكبر » هي قطعة حقيقية من الواقع الخيالى
فى عالمنا ، متناظرة مع كل الأشياء الطولونية المختلفة التى تتشكل انها
تعيش فى وجود حقيقى • انها نماذج نفسها ، أو استعمارة لنفسها ، ليس
فقط فى الشكل الذى صيبت به القصة • ولكن حقيقة أنها قصة رمزية
• ووسيلة الاتصال هي الرسالة •

ومثل كل أعمال بورخس ، فان القصة تصور فى جوانبها الأخرى
للموضوع الذى أعنيه : كيف يمكن لكاتب فى عصرنا أن يحول الحقائق
الأساسية الأخيرة لصورنا الى مادة لصله بمفارقة وعلى نحو غير مألوف ؟
ولو عمل ذلك بمفارقة فانه يتسلسل أو يتجاوز ما بدا أنه الضأ له •
بالطريقة نفسها التى يتجاوز فيها الصوفى المحدود ليتكهن من الحياة
روحياً وجسدياً فى العالم المحدود • افترض أنك كاتب موهوب ، وشعرت
أن الرواية ان لم يكن النثر الأدبى عموماً أو كل الكلمات المطبوعة ، قد
أفرغت كل ما عندها كما يزعم ليسلى فيدلر وآخرون ، فماذا عليك أن
تفعل ؟

وأنا أميل الى موافقة من يزعم ذلك لكن مع بعض التحفظات والاعتراضات ، فالاشكال الأدبية لها ظروفها التاريخية المختلفة التي أنشأتها ، وربما يكون زمن الرواية العظيمة قد انتهى ، مثل زمن التراجميات التاريخية أو الأوبرات الكبرى ، فلا ضرورة للانزعاج من ذلك - ربما ينزعج بعض الروائيين - والطريقة الوحيدة لمعالجة مثل هذا الاحساس قبل تمكن في كتابة رواية عنه . وإذا كانت الرواية تاريخيا تسلم الروح أو تقاوم فذلك لا يهمني ، وإذا شعر كاتب ونقاد كثيرون بإمكانية التنبؤ بمستقبل الرواية، فإن شعورهم سيصبح حقيقة ثقافية لها وزنها ، مثل الاحساس بأن الحضارة الغربية والعالم أجمع في طريقه للنهاية ، وإذا أخذت حشدا من الناس الى الصحراء بحجة أن العالم سينتهى ، ثم لم ينته العالم ، فستعود الى البيت خجلا ، ولكن الشكل الفني الذي يصمد ويقاوم لا يلقى أو يضعف عمليا فنيا أبدا في البيئة التنبؤية المشابهة . وتلك إحدى الفوائد الهامشية لكون المرء فنانا لا نبيا . لو حدث أنك مثل فلاديمير نابوكوف لواجهت ذلك الاحساس بالنهاية بكتابة « نار شاحبة » وهي رواية جميلة يكتبها متعلم متحذلق في شكل تعليق متحذلق على قصيدة . ابتدعت للفرض نفسه . ولو كنت بورخس لكتبت قصص التيه ، وهي قصص يكتبها أمين مكتبة مثقف في شكل هوامش لكتب خيالية أو مفترضة الوجود . وأضيف ، أنك لو كنت كاتب هذه السطور لكتبت رواية « وسيط الأعشاب المخدرة The sot-weed factor » مع أنني أرى أن فكرة بورخس أكثر طرافة أو قد تكتب رواية مثل « راعي ماعز جايلز Giles-Goat Boy » لكاتب هذه السطور أيضا .

ولو بدأ هذا التفكير منحطاً ثقافياً ، ومع ذلك فإن النوع الأدبي كله بدأ بهذا الشكل . فرواية « دون كيشوت » تقلد حكاية « أمادس الغالي » - نسبة الى بلاد الغال - وسرفانتيس نفسه يظهر بأنه سيدي حامد الأبل ، أو فيلدنج يقلد ريتشاردسون بتهكم . « التاريخ يكرر نفسه على شكل مسرحية هزلية » معنى بالطبع في شكل أو أسلوب المسرحية الهزلية ، وليس بأن التاريخ هزلي . التقليد كثيـر جديد وقد يكون جادا تاما ومؤثرا بالرغم من جانبه الهزلي (مثل أثر العاوية في الأعمال التي تقلدها وسائل الاتصال) ، وهذا هو الفارق المهم بين الرواية الأصلية أو التقليد المتمتع لرواية ما أو التقليد الروائي لأنواع أخرى من الكتابات والوثائق .

المحاولات الأولى (أو تميل تاريخيا للمحاولة) لتقليد الأعمال ووسائلها التقليدية - العلة والتأثير ، الحكايات ، رسم الشخصيات ، التوثيق التنظيم والتفسير - اعترض عليها منذ زمن كافكا عتيقة أو استعارات لأفكار قديمة ، ويخطر على النهن هنا كتاب آلان روب جرييه

« نحو رواية جديدة » ، لكن هناك ردا على هذه الاعتراضات ليس مجال الإشارة إليها هنا ، ولكن يمكن للمرء أن يلاحظ أن الكتاب تجنبوا تلك الاعتراضات بتقليد روايات لا تقدم الحياة مباشرة ولكن تقدم احتجاجا على الحياة . والحقيقة أن هذه الروايات ليست بأقل بعدا عن الحياة من روايات ريتشاردسون أو جوته المتعلقة على المراسلات . فكلهما يقلد الوثائق الحقيقية ، وموضوع الروايات في النهاية هو الحياة وليست الوثائق . الرواية تشبه الحياة الواقعية كثيرا كالرسالة ، والرسائل في رواية « أحزان فرتز » مثلا خيالية وليست واقعية .

قد يركب المرء خياليا مثل هذا التقليد ، لكن بورخس لا يفعل ذلك ، فهو مبهور بالفكرة . فمن أوهامه الأدبية المتكررة الليلة ٦٠٢ من ليالي ألف ليلة ، حين بدأت شهرزاد بسبب خطأ من الناسخ تقص على شهریار قصص الليالي منذ البداية ، ويقاطعها الملك لحسن الحظ ، لأنه لو لم يفعل فلن تكون هناك الليلة الثالثة بعد الستائة ، بينما كان هذا سيحل مشكلة شهرزاد - التي هي مشكلة كل راء لقصة أن ينشر أو يصمت - (أشك أن بورخس قد حلم بهذا تماما ، ولكن ما يشير إليه لا يوجد في أية طبعة من طبعات ألف ليلة استطلعت الاطلاع عليها ، وعلى كل حال فبعد قراءتي لطولون الأكبر على المرء أن يعيد التأكد من كل فصل) .

ان بورخس (الذي اتهمني شخص ما مرة بأني اخترعته) مهمت بالليلة الثانية بعد الستائة . لأنها تشكل حالة من القصة داخل القصة ، القصة التي تدور حول نفسها ، وإهتمامه بمثل هذه الحالات ذو أبعاد ثلاثة: أولها كما قال هو بنفسه : ان هذه الحالات تزعيجه أو تزعيجن غيبيا ، وذلك حين تصبح الشخصيات في عمل روائي هي قارئة العمل أو مؤلفة الرواية التي هي فيها ، فذلك يذكرنا بالجانب الخيالي لوجودنا الخلف ، وهذا أحد موضوعات بورخس الرئيسية كما هو بالنسبة للمكنيز وكالليزون وأونامونو وغيرهم . وثانيا : أن الليلة الثانية بعد الستائة هي تصوير أدبي للارتداد إلى اللا متناهي مثلها مثل معظم الصور والعناصر الرئيسية عند بورخس ، وثالثا أن الحركة الافتتاحية العارضة لشهرزاد مثلها مثل سرد بورخس في الارتداد للامتناهي هي صورة للاستنزاف أو محاولة استنفاد للقدرات التي هي هنا قدرات أدبية . وهكذا تعود إلى موضوعها .

ما يجعل بورخس أكثر أهمية بالنسبة لي من نابوكوف أو بيكيت مثلا ، هي مقفنة المنطقية التي يقترب بها من الأدب ، وبكلمات أحد ناشرية: « بالنسبة لبورخس لم يسع أحد للأصالة الأدبية ، فكل الأدباء تقريباً بدرجة أو بأخرى مخلصون للنماذج الأولية الأدبية سابقة الوجود » . ولذا كان ميله للتعليق على كتب خيالية غير موجودة : لأن محاولة المرء

أن يضيف بشكل سافر ولو قصة قصيرة تقليدية - ذلك من الرواية - إلى كم الأدب الأصيل هو تجاسر كبير وسفاجة هائلة ، لأن الأدب قد أنجز الكثير قبله . وجهة نظر أمين مكتبة ، وكادت أن تكون فكرة معتدة بنفسها لو لم تكن جزءا من رؤية حية غنية وحميمية وقرينة منا ، وتستخدم ضد نفسها بدقة وبعد نظر لصنع أدب جديد وأصيل -

يعرف بورخس « الباروك Baroque » بأنه ذلك الأسلوب الذي يستغف عمدا (أو يحاول استغفاد) قدراته وحدوده حول صورته السابرة نفسها . • بينما عمله الخاص ليس باروكيا إلا بالمعنى الثقافي (فالباروك لم يكن أبدا موجزا ومختصرا ومقتصدا) ، وأنه يرى أن التاريخ الأدبي الثقافي كان باروكيا ، وأنه قد استنزف بشكل تام قدرات الرواية . أن قصص بورخس ليست حواشي لنصوص خيالية ولكنها نتاج قنرى لجنة الأدب الحقيقية .

هذه المقسمة المنطقية تعطى رتيانا وعلاقة بكل صنوره الرئيسية ، المرايا المتوجة في قصصه هي ارتداد ثنائي ، وازدواجية شخصياته تثير مضاعفات شريرة مدمجة ، تذكر المرء بملاحظة بروان « بأن كل رجل ليس نفسه فقط . • فالمرء يعيش مرات ومرات » . (أن ذلك سيسعد بورخس ، ويوضح وجهة نظر براون ، فلنقل أن براون سلف لبورخس ، وقد قال بورخس في كتابه عن كافكا : أن كل كاتب يبدع ريادته أو سلفه الخاص) • أن الفرق الهلوطية المفضلة في القرن الثالث الميلادي عند بورخس هم المثلون المسرحيون - وأمل ألا يكون قد اختلقهم - الذين يؤمنون بأن التكرار مستحيل في التاريخ ، وبالتالي يعيشون في اياحية ليظهروا المستقبل من الفضائح التي ارتكبوها ، بكلمات أخرى ليستنزفوا قدرات العالم للتلجلول بنهائيه .

والكاتب الذي يذكره كثيرا بعد سرفانتيس هو شكسبير ، في لحظة أدبية يتخيل الكاتب المسرحي وهو على فراش الموت يسأل الله أن يسمح له بأن يكون هو نفسه واحدا فقط ، بحيث أنه كل واحد ولا أحد ، ويحبه الله من خلال الاعصار أنه هو لا أحد أيضا ، فلقد حلم بالمالم كما حلم به شكسبير وبما فيه شكسبير .

أن قصة هوميروس في الكتاب الرابع من الأوديسا التي تحكي عن ميلاوس وهو يواجه بروتوموس على شاطئ فاروس ، تتوافق بعمق مع أفكار بورخس : فبروتوموس « هو الذي يستنزف مظاهر الواقع » ، بينما ميلاوس يتنكر كي ينصب كميناً له . تناقض « زينو » مع أخيل ، وتجسيده

الترتواز (السلخفاة) للارتداد اللا متناهي في الوجود التي يطبقه بورخس على التاريخ الفلسفي ، مشيراً الى أن أرسطو استخدمه لبعض نظرية أفلاطون عن الأشكال الأدبية ، واستخدمه لويس كارول لبعض استنتاجات القياس المنطقي . واستخدمه وليم جيمس لبعض فكرة المرحلة المؤقتة ، واستخدمه هيوم لبعض فكرة العلة والمعلول ، ويرادى لبعض الامكانية العامة للعلاقات المنطقية ، ويستخدمه بورخس نفسه ، مستشهداً بشوينهاور ، كدليل على أن العالم هو حلينا وفكرتنا نحن عن هذا « الصدع الرقيق الخالد للعقل » والتي يذكرنا بأن وجودنا كله زائف أو على الأقل خيالي .

« المكتبة اللامتناهية » الموجودة في واحدة من أعظم القصص ، هي صورة سديدة لأدب الاستنزاف . « مكتبة بابل » تضم كل ما هو ممكن من أيجدية الأشخاص والأماكن . تضم كل كتاب ممكن أن يوجد وكل حالة بما فيها حججك وبراهينك وتاريخ المستقبل ، وكل مستقبل ممكن ، ودوائر المعارف سواء لطولون أو لاية عوالم أخرى متخيلة ولم يذكرها ، وحسب كون لوكرشيسوس فإن عدد العناصر وتراكيبها محدود (برغم أنه كبير جداً) فإن عدد حالات كل عنصر وتراكيبه لا نهائي مثل المكتبة نفسها .

وذلك يوصلنا الى الصورة المفضلة تماماً لدى بورخس : التيه . وبالنسبة فإن التيه هو اسم الكتاب الأساسي والحقيقي له . والدراسة الوحيدة المطولة في الانجليزية عن بورخس ، التي كتبها أنا ماريا بارينيشيا أسمتها : « بورخس صانع التيه » .

والتيه في النهاية هو المكان الذي تتجسد فيه كل امكانات الاختيار بشكل نموذجي ، وتستنزف قبل أن تصل الى القلب أو الجوهر (علماً بالاستثناء الخاص مثل ثيسوس) . حيث ينتظر هناك « مينا تاور » - العقل - باختيارين آخرين : الهزيمة والموت أو النصر والحرية .

في الواقع ، أن ثيسوس الأسطوري ليس باروكيا ، وشكرا لحبل اريادن الذي مكّنه من اختصار الطريق في كنوسس ، ولكن مينالوس على شاطئ فيروس هو باروكي عند بورخس ، ويصور أخلاقيات فنية أصيلة في أدب الاستنزاف . فيمينالوس ضائع في التيه الأكبر للعالم ، وعليه أن يتصرف بسرعة ورجل البحر المجوز يستنزف مظاهر الواقع المخيفة ، حتى ينتزع الاتجاه الصحيح منه حين يعود بروتيوس الى حقيقة نفسه . انه اقدام بطولي للخلاص كموضوعه - المرء يسترجع أن هدف

الممثلين المقلدين للحياة بالتعامل مع التاريخ بحيث يعود المسيح أسرع ،
وتحويلات شكسبير البطولية تتوج ليس بمجرد تجل الآله ولكن بتمجيده
أيضا .

ان نيسبوس في التيه الكريتي يصبح في النهاية الصورة الأكثر
ملاءمة لبورخس ، ولن يستطيع أن يجسد هذه الصورة أى بطل قديم
رحسب ، وهى صورة محزنة لنا نحن الديمقراطيين الليبراليين ، فالجمهور
سيظل دوما فاسقا بروحه وطريقه ، انها البقية التى اخترناها ، البقية
الصالحة ، البطولة النيسبوسية ، التى تواجه الحقيقة الباروكية ،
والتاريخ الباروكى ، والفن الباروكى ، التى لا تحتاج الى أن تتمرن على
قدراتها على الاستنزاف ، أكثر مما يحتاج بورخس ليكتب دائرة معارف
طولون أو الكتب فى مكتبة بابل . هذا البطل النيسبوسى الذى بقى لنا ،
كل ما يحتاجه أن يكون واعيا بوجود كل ذلك أو أمكان وجوده ، يعرف
ذلك وبمساعدة مواهب خاصة - غير عادية ككديس - أو بطولة على الأرجح
لن يجدها فى مدرسة نيويورك للأدب بالمراسلة ، وأن يتجه قدما عبر
البحر لانهجاز عمله .

الروائي في مفترق الطرق

ديفيد لودج

« يسأل مارفن سام اذا ما توقف عن كتابة روايته ، فيجيبه سام « مؤقلاً » ويفيد بأنه لا يجد الشكل المناسب لها ، ولا يريد كتابة رواية واقعية ، لأن الواقعية لم تعد واقعية » .

نورمان ميلر في « الرجل الذي دوس اليوجا » .

أعطى كتاب روبرت سكولز Robert Scholes الأخير « صانعو الخرافة Fabulators » سنة ١٩٦٧ دفعة جديدة للعبة التخمين القديمة : « الى أين تتجه الرواية ؟ » ، فقد حشنى ، على الأقل ، على محاولة تنظيم أفكارى الخاصة حول الموضوع . ولكى أفعّل ذلك ، ولفهم كتاب « صانعو الخرافة » ، لابد من العودة لكتاب سابق لسكولز كتبه بالاشتراك مع روبرت كيلوج وهو كتاب « طبيعة السرد الروائى » سنة ١٩٦٦ . عرض المؤلفان ، فى هذا الكتاب ، صيغتين متباينتين للسرد الروائى : الأسلوب الاستقرائى وولاؤه الأساسى للواقع ، والأسلوب الخيالى وولاؤه الأول للمثال النموذجى . وينقسم الأسلوب الاستقرائى الى التاريخ المطابق للحقيقة ، والى ، ما يسميه المؤلفان ، تقليد الواقع وهو المطابق للتجربة . والأسلوب الخيالى ينقسم الى الرومانسى الذى يفرس الجمال ويسمى الى المتعة والبهجة ، والى الرمزى الذى يفرس الخير ويسعى الى البناء . هذه النظرية للنوع الأدبى تتطابق بشكل كبير مع الصيغة الأدبية التاريخية ، فاللمحة الشفوية البدائية كانت خليطاً من الأسلوبين الاستقرائى والخيالى ، وتحت ضغوط ثقافية مختلفة (خاصة التحول من الأشكال الشفوية للاتصال الى الأشكال الكتابية) ، انقسمت الى عنصريها المختلفين . وهذا الانقسام حدث مرتين ، مرة فى الأدب الكلاسيكى فى عصره المتأخر ، ومرة ثانية فى الآداب الأوروبية المداخلة ، حيث تطور هذان الأسلوبان كل واحد مستقل عن الآخر الى اتحاد جزئى .

في أواخر العصور الوسطى وعصر النهضة كانت هناك حركة ملموسة في السرد الأدبي لانتاج وتراكيب جديدة من الأسلوبين الاستقرائي والخيالي ، ونتج عن ذلك ظهور الرواية في القرن الثامن عشر . ويرى المؤلفان في الأساليب السردية التجريبية للكتاب المعاصرين ، وتقدم وسائل الاتصال الحديثة كالسينما مثلا ، دليلا على أن التراكيب الأسلوبية على وشك أن تذوب في بعضها ثانية .

ومع أن هذا التفكير الطموح يبدو من السهل انتقاده عند الدخول في التفاصيل ، فاني أعتقد أنه تفكير موح ومثير ، حين نحاول أن نلقى ، من خلاله ، نظرة عريضة على طبيعة وتطور الرواية . انه يمنحنا مادة تؤكد الحدس الغامض لدينا ، بأن الرواية تشكل بالنسبة للحضارة الحديثة ، ما كانت تشكله الملحة للحضارة القديمة . ومن الأفضل أن نقول ان الرواية هي تركيب جديد لتقاليد سردية سابقة ، على أن نقول انها استمرار لواحد من هذه التقاليد ، أو القول انها ظاهرة جديدة غير مسبوقه ، وذلك يرجع لشكل الرواية بتنوعه الكبير وشموليته ، ومقدرتها على استمرار التقدم في اتجاه التاريخ - بما فيه السيرة الذاتية ، أو القصة الرمزية أو الخيالية ، ومع ذلك تظل بشكل أو بآخر « الرواية » . ويجب ملاحظة أنني لا أستند في ذلك الى مقولة سكولز وكوليج الرابعة والتي يسميها تقليد الواقع وأفضل تسميتها بالواقعية . فالحديث عن دفع الرواية نحو الواقعية مع بقائها بشكل ما « رواية » لا يعطي المعنى المباشر للدراك بأن هناك صراعا للاهتمامات بين الرواية والواقعية ، سواء استخدم المرء ذلك المعنى الماروغ أو المرن مبدئيا بالمعنى السابق كما فعلت ، أي للإشارة الى اسلوب معين من الكتابة التي تعالج ، على وجه التقريب ، الأحداث الخيالية كأنها نوع من التاريخ ، أو استخدمه بمعنى أكثر خصوصية للإشارة الى الجماليات الأدبية لقول الحقيقة ، وفي معظم التاريخ الروائي ، فان إحدى هذه الأفكار عن الواقعية كانت تميل دوما الى أن تتضمن المعنى الآخر داخلها . ولو لم تكن الواقعية من ابتداع روائيين القرن الثامن عشر واتباعهم من القرن التاسع عشر بالفعل ، فانها بالتأكيد تطورت واستخدمت على أيادهم بشكل غير مسبوق في العصور الماضية . وحين تم انجاز كل الموصفات والاعتراضات الضرورية على هذا الشكل ، فقد برر معظم الروائيين مساهمتهم بهذا الشكل الواقعي بأنه استجابة الى نوع من علم الجمال الواقعي .

وهكذا ، اذا كان سكولز وكيلوج على صواب في رؤيتهما بأن الرواية هي تركيبة جديدة لأساليب السرد السابقة ، فان الصيغة المسيطرة ، والعنصر البنائي فيها هي الواقعية . فالواقعية هي التي تمسك بالتاريخ

والخيال والرمز معا في بناء غير مستقر ، مقيمة جسرا بين عالم الحقائق
غير المترابطة (التاريخ) وعالم الفن والخيال المقتصد المصوب في نماذج
خيالية ورمزية .

لقد اشتهت الرواية - اسمى الاشكال الأدبية - توقنا لتنظيم
التجربة في شكل له معنى ، ولم تفكر علينا استقرارنا لعشوائيتها
وخصوصيتها . ولذا فهي مبنية على نوع من التسوية أو الحل الوسط ،
بما يسمح لكثير من التنوع والتركيز على جانب أو آخر من ريتشاردسون
وفيلدنج الى الآن ، كما قاومت المحاولات العديدة لانهاها - أي الرواية
الواقعية .

وكانت إحدى هذه المحاولات : الرواية القوطية Gothic التي كانت
ثورة ضد الواقعية ، والتي دعاها معظم الوقت فنانون من الدرجة الثانية ،
وقد قوبلت اما بالسخرية (جين أوستن مثلا) أو روضت ودجنت
واستوعبت في أسلوب أكثر واقعية (الأخوات برونتي) ، ولا ننسى أن
التشويه أو التركيب الروائي كان أكثر ثباتا في أوروبا عنه في أمريكا ،
حتى ان كتابا جذبهما التاريخ والخيال والرمز بشدة ، كان للواقعية أثر
قوى عليهم ولو بشكل متقطع مثل هوثرن وملفيل ، بينما في هكلبري
فن لمارك توين - التي استشف فيها همنجواي كل الجيد من الأدب الأمريكي
الحديث - نجد انجازا روائيا كلاسيكيا : اهتمامات ذات موضوع أسطوري ،
استوعبت وعبر عنها خلال مرجع واقعي لتجربة خاصة .

واذا وافقنا على ذلك ، فان تفسخ التركيبة الروائية ينبغي أن يرتبط
مع تقويض راديكالي للواقعية كصيغة روائية ، وذلك ما يزعمه بالضبط
كتاب « طبيعة السرد الروائي » . ويمكن القول ان الواقعية الأدبية تصور
تجربة الفرد في عالم ظاهراتي عام ، ويشير سكولز وكوليج أن ضغط
الثقافة الحديثة ، خاصة التطورات المعرفية في ميدان علم النفس ، جعل
الكاتب يتتبع واقعية تجربة الفرد الى أعماق أكثر في اللاوعي واللاشعور ،
فبدأ العالم العام المدرك يتقلص ومفهوم الشخص المتفرد يذوب ، ووجد
الكاتب نفسه في منطقة الأحلام والأساطير والرموز والنماذج الأولية التي
تتطلب أسلوبا خياليا للتعبير عنها أكثر من الأسلوب الاستقرائي : فالدافع
التقليدي في توصيف ورسم الشخصيات في الحياة الداخلية يذوب حتما
في النماذج الأسطورية والتعبيرية حين يصل الى « قلعة النفس الداخلية » ،
ومن ناحية أخرى اذا سمى الكاتب لانصاف العالم الظاهري العام ، وجد
نفسه في منافسة مع وسائل اتصال جديدة مثل الأشرطة والسينما التي
تزعج بانها تفعل ذلك بتأثير أكبر .

وهذه النقطة الأخيرة ، طورها سكولز فى كتابه « صانعو الخرافة » ،
الكتاب الذى يعتبر أكثر جدلا وعلاقة بالوضع الروائى الراهن من سابقيه
« طبيعة السرد الروائى » .

« ان السينما وجهت ضربة قاضية الى الواقعية المعاصرة فى الرواية .
ان الواقعية تعمل دائما على جعل الكلمات قابلة لما تشير اليه ، الى الاشياء
التي تدل عليها الكلمات . ان الواقعية تشيد بالحياة وتقلل الفن ، تثنى
على الاشياء وتنقص الكلمات . ولكن حين نريد تقديم الاشياء » فاف صورة
واحدة تساوى ألف كلمة ، وقليم سينمائى واحد يعادل مليون كلمة . على
الرواية فى مواجهة السينما ، أن تتخطى عن محاولتها تقديم الواقع ، وتستبدله
بدرجة أكبر على قوة الكلمات لتنبعث الخيال » .

يتكون قسم كبير من كتاب سكولز من دراسات قيمة حول عدد من
الروائيين المعاصرين الذين أدركوا - من وجهة نظره - زوال الواقعية
وبالتالى الرواية التقليدية ، وأنهم يستكشفون بثقافتهم الحديثة ، الصنيع
النقية الخيالية للرواية . ولكي يصف هذا النوع من السرد ، فقد أحيا
الكلمة القديمة المهجورة « صنع الخرافة » وهو تطور يرحب به ، « فإذا
كانت الرواية تحتضر فعلينا ألا نخاف على المستقبل » .

الروائيون الذين يتناولهم فى كتابه بشكل رئيسى هم : ايريس
مردوخ لورنس دويل ، جون كوكس ، تيرى سوزون ، كورت فونيخت وجون
بارث . ويرى سكولز فى « رباعية الاسكندرية » استغلالا بارعا للدسائس
المعقدة ، ووضعاً مناسباً لقلب الأمور فى رواية اسكندرية . كما يرى
أن رواية « وحيد القرن » لايريس مردوخ ، رمز متقن ذو وجود متعددة ،
منسوجة بشكل روائى قوطى حول الصراع بين المواقف الدينية والمواقف
العلمية . ويرى فى هوكس والساخرين السوداوين سوزون وفونيخت
أنهم يمارسون شكلا سرياليا من الرواية البيكاريسكية (التى تصور
حياة الصعاليك والمشردين ومغامراتهم) كما يعتبر رواية جون بارت
« راعى غنم جايلز » بخليطها الثرى والفياض من الأسطورة والرمز والخيال ،
المثال الكامل لنظريته .

ويلاحظ سكولز ان الطريقة الصحيحة الوحيدة لمعالجة « الهدف »
فى العمل الأدبى هى من خلال احساس عال و متميز للنوع الأدبى ذاته ،
وكلامه حول هذه النقطة مفيد ، ولكنه كتقييم غير متميز نوعا ما . عند قراءتى
لرواية « وحيد القرن » لمردوخ ، شعرت تحت ارشادات سكولز ، أنى
فهمت ما تسمى اليه المؤلفه بشكل أكثر وضوحاً ، من قراءتى السابقة

لرواياتها ، لكن الأفكار فى تلك الرواية ، أو الحكمة المعقدة ، أو عملية
تحريره السابق من اللاحق ، هل تعود علينا بستمة كبيرة أو بناء عظيم ؟
إنها أمور تظل محل تساؤل ، وسكولز لا يواجه هذا التساؤل الا نادرا ،
فعنده أن رفض الواقعية فى سبيل الخرافية ، هو فى حد ذاته ضمان
للقيمة الجيدة .

لذا على القارئ الانجليزى أن يكون حذرا وواعيا فى قراءته ، فهناك
دلائل كثيرة أن العقل الأدبى الانجليزى يلتزم ، بصفة خاصة ، بالواقعية ،
ويقاوم الأساليب الأدبية غير الواقعية لدرجة يمكن وصفها بالتحيز ، وهو
شئ عادى فى التاريخ الأدبى المعاصر ، فالرواية التجريبية الحديثة التى
قدمها جيمس جويس وفرجينيا وولف ود ه لورنس ، التى هددت
بوضع حد للبناء الثابت للرواية الواقعية ، قد تبرأ منها جيلان متتابعان
من الروائيين الانجليز . ومن الصعب أن نتجنب ، عند مراجعة تاريخ
الرواية الانجليزية فى القرن العشرين ، من الربط بين استعادة التقاليد
الواقعية فى الرواية والانهلال الملحوظ للإنتاج الفنى ، وهناك حقيقة
مؤكدة مزعجة ، وردت فى تعليقات روبن رابينوفتش فى نهاية كتابه
« رد الفعل تجاه التجريب فى الرواية الانجليزية فى الفترة من ١٩٥٠ -
١٩٦٠ » .

« أنتج المزاج النقصى فى انجلترا مناخا تنتعش فيه الروايات
التقليدية ، وائ نتاج خارج عن المؤلف يوصم بأنه « تجريبي » ويهمل .
إن الخوف الأكبر لدى الروائى الانجليزى أن يرتكب فى عمله ما لا يجوز ،
فكل خطوة يتخذها تظل ضمن حدود محسوبة ، والنتيجة مضمونة فنيا ،
لكنها فى النهاية عادية ، والروائيون الناجحون سرعان ما يصبحون جزءا
من المؤسسة الأدبية ، وغالبا ما يستخدم الواحد منهم موقعه كناقذ ،
ليصادق على الروايات التى تشبه ما يكتبه بنفسه ، ويهاجم تلك الروايات
التي يرى أن مداخلها مختلفة » .

ومع أن لدى رابينوفتش القليل من الجديد والمهم حول الرواية
الانجليزية فى الخمسينات ، الا أنه قد نقب عميقا فى الأرشيف الصحفى
لذلك الفترة ، وقدم بعض الوثائق المهمة ، فمن المفيد أن نعلم أو نتذكر
بأن والتر ألن قد كتب مراجعة نقدية فى « نيوسيتسمان » لرواية « اله
الذباب » لوليم جولدنج سنة ١٩٥٤ على الشكل التالى :

« إن كل ما حكته لنا رواية « اله الذباب » يشبه نقفا من كابوس ،
إنها تفرض علينا قبولاً رغماً عنا : إن الارتداد من جوق المدوسة الى قبائل

الماز ماو لا يحتاج الالخطوة • تبدأ الصعوبة حين نشم رائحة الرمز • لا يوجد طفل ضعيف الا وعنده صنليه الصغير ليحمله • ، ويبدو لي أن صلبان هؤلاء الأطفال ، ثقيلة بشكل غير طبيعي ، لنستخلص نتائج ما من رواية جولدنج ، واذا كان الأمر كذلك • فالرواية مكتوبة بمهارة الا أنها ، غير مسارة وتأثيرها قليل • • فالافتراضات الجاهزة - غير المبحصة - وراء هذا النقد ترى أن الرمز بالضرورة حيلة أدبية ، لأنه يحل من حركة الرواية « غير طبيعية » ، ويضعف المعيار النقدي ، هذه الافتراضات كانت شائعة ونطية في الأدب الانجليزى بعد الحرب الثانية ، ويبدو واضحا الآن أن ذلك النقد كان استجابة غير موفقة لرواية « اله الذباب » (لقد اعترف والتر آلن باكتر من هذا بامتداحه الرواية في كتابه « التراث والحلم » سنة ١٩٦٤) •

ولكن كانت الحالة نوعا من الحذر • وقد لقيت معظم روايات جولدنج التالية اعتراضات مماثلة عند ظهورها على الأقل •

ولو انتقلنا الى الروائيين الذين يعجب بهم سكولز ، نجد اثنين من الانجليز (ايريس ميردوخ ودريل) وهما قد نالا شهرة في الخارج أكثر مما نالاه في الوطن ، واستقبلت أعمالهما الأخيرة بقليل من الترحيب في انجلترا ، كما نجد أربعة روائيين أمريكيين ، لهم أثر ضئيل على القراء الانجليز بالمقارنة بغيرهم ، ففريجت ليس منتشرا في بريطانيا ، و « سودزن » برغم أنه معروف بسبب روايته الفضائية « كاندى » . فذلك لا يعول عليه كثيرا في السمعة الأدبية ، أما روايات « هوكس » فقد فشلت بشكل مؤسف في انجلترا لولا بعض الجهود المتعمدة من معجبي قلائل ، بينما رواية « راعي ماعز جايلز » لبارت برغم استقبالها الحار في أمريكا ، فإن مراجعى الروايات في انجلترا قد خطوا من شأنها •

ان الصورة التي نحصل عليها من كتابى سكولز ورايينوفتش ، من ان انجلترا ضيقة الأفق ولا أمل فيها وهي تدافع عن واقعية تقليدية عتيقة عفا عليها الزمن ضد غزو باعث على الحياة من الخيال والخرافة ، هي صورة مبسطة مختلة ، لسبب واحد أن اجماع الرأى الأدبى الانجليزى الذى وصفه رايينوفتش ، قد تزعزع بشكل كبير منذ سنة ١٩٦٠ ، ولسبب آخر ان صنع الخرافة ليس هو البديل الوحيد للواقعية التقليدية ، وكتابات الروائيين المعاصرين تؤكد ذلك •

وسأبدأ بالنقطة الأخيرة أولا : قد يكون سكولز على حق في رؤيته أن الرواية هي أقرب الى التفكك اليوم أكثر من أى وقت مضى في تاريخها دائم التغير • لكن تشخيصه لوضع الرواية في كتابه « صانعو الخرافة »

أجاذى الجانب ، فهو يرى أن تركيب الصيغ الاستقرائية والخيالية لم تعد تستحق عناء التمسك بها ، ويوصى بأن السرد الروائي لأبد أن يستغل الصيغ الخيالية فهو يملك ميلا خاصا وطبيعيا لها ، لكن المنطق يقول ان الأمر يتساوى لو تحركنا في الاتجاه المعاكس - نحو السرد الاستقرائي بعيدا عن الخيال ، وهذا في الواقع هو ما يحدث الآن .

اصطلاح « الرواية غير الخيالية » صكه لأول مرة ، على ما أعتقد ، الروائي الأمريكي ترومان كابوت لوصف روايته « بسم بارد » وهي عن جريمة وحشية لقتل متعدد ارتكبت في كانساس سنة ١٩٥٩ ، وكانت كل تفصيلا في الكتاب حقيقية ، اكتشفها كابوت بثأيرة شديدة ، فقد أمضى ، مثلا ، ساعات كثيرة مع القتلة في السجن لمعرفة طبيعة شخصياتهم وخلفياتهم الاجتماعية ، ومع ذلك فالكتاب يقرأ كرواية ، لقد كتبها روائي للامكانات الجمالية لمعطياته ، وللخواص المثيرة والرمزية للتفاصيل التي صاحبت تلك الظروف ، وللتناقض الساخر والمظهرى في البنية ، الاعتراضات الأخلاقية التي أثارها الرواية - بأن هناك شيئا ما قاسيا وغير انساني في المعالجة الأدبية لتجربة فعلية مؤلة وقرية الحدث - كانت أحد المؤشرات التي أكدت الحدود الاصطلاحية بين الرواية والتحقيق الصحفي .

كذلك فان رواية نورمان ميلر « جيوش الليل » تؤكد هذه الحدود ، وذلك واضح في عنوانها الفرعى « التاريخ كرواية - والرواية كتاريخ » ، في القسم الأول « التاريخ كرواية » وهو عن المسيرة للبنتاجون للاحتجاج على حرب فيتنام سنة ١٩٦٧ ، يحكى المؤلف بشكل مفصل عن تجربته الخاصة في المسيرة ، منذ موافقته كارها على المشاركة ، وطقوس التجمع في مسرح الامباسادور في واشنطن ليلة المسيرة ، حيث أصر ميلر منتشيا على قيادة المسيرة ، فاضحا أو مصيبا الحاضرين بالحيرة ، ثم القبض عليه وسجنه ومحاكمته واطلاق سراحه ، وقد عبر ميلر عن هذا القسم بقوله : « لاشئ سوى تاريخ شخصى كتب بشكل روائي ، وهو أفضل ما فى ذاكرة المؤلف المتشكلة قريبا من الحقيقة » . وهو يميزه عن كتابة السيرة الذاتية بأن كتبه بضمير الغائب ، محققا بعدا تهكميا على شخصيته المعقدة التي تشكل أحد مباحج الكتاب الرئيسية :

« فلنغن لهم أغنية يا أولاد » قال ميلر للمتظاهرين (الذين يحلمهم الباص الى السجن) ، لم يستطع أن يحتمل ، فالمشعوز داخله شعر كأنه يقوم بدور ونستون تشرشل . منذ عشر دقائق كانت أفكاره قد غاصت فى فكرة طويلة بطيئة عن زوجات أربع - والآن هو على خشبة المسرح

ثانية ويشعر أنه بطل ، وتساءل : أيمكن ذلك ؟ أيمكن أن يكون قد أضع
عشرين سنة من حياته كروائي وهو طوال الوقت يتوق لأن يكون مثلاً ! »

هذه السخرية من النفس باستخدام ضمير الغائب ، أتاحت لميلر أن
يصف زملاءه في المسيرة ، مثل دويت ماككونالد وروبرت لويل ، بصراحة
جارحة قد تبدو سفيهة في السيرة الذاتية التقليدية ، وأن ينغمس بدرجة
أكبر في التعميم في تنبؤاته الثقافية حول أمريكا ، التي تشبه « الأفكار »
في الرواية ، نحكم عليها بمنطقيتها ، وقوتها الاستعارية ، ومطابقتها
لسياق الكلام ، أكثر من حكمنا عليها بمعيار المنطق الصارم أو صحة
الحوادث ، يقول مثلاً :

« المدينة الأمريكية الصغيرة .. تطورت وتضخمت تضخماً ذاتياً ،
ونمت خلاياها ، وعملت في سبيل الحكومة ، ووجدت أمنها بالحرب في
بلاد أجنبية ، الكوابيس التي حملتها الرياح في المدن الصغيرة العتيقة ،
سافرت الآن على طرف خرطوم قاذف للهب ، ولا أحلام الآن عن شهوات
الهيج ، والقرى المذبوحة ، ومعارك الدم ، لا حاجة إليها ، فالتكنولوجيا
قد أخرجت الجنون من الرياح ، من غرف الأسطح ، ومن كل الأماكن
البدائية ، وعلى المرء أن يجلس الآن حيث توجد الحس والقوة والآلات معا ،
في لاس فيجاس ، في طرق السباق ، ومباريات كرة القدم ، وطقوس
انزنج ، وعصابات الضواحي - ولا شيء منها يكفي - فعل المرء أن يبحث
عنها في فيتنام ، فقد ذهب المدين الصغيرة الى هناك لتحصل على ركلاتها » .

وسيجد المرء اختلافاً ذا معنى . اذا حول الكلام المباشر الحر الى
صيغة المضارع البسيط الواضح لمقال تقليدي .

ومن السهل أيضاً توصيف أسس السرد في القسم الثاني من رواية
جيوش الليل ، ففي بداية هذا الجزء « الرواية كتاريخ » يتحدث ميلر عن
الروائي الذي يمرر أدواته للمؤرخ ، ويبدو أنه يعنى أن طريقة السرد
في القسم الأول التي تمت بالطريقة الجيمسية (نسبة الى هنرى جيمس) ،
ستتحول الى طريقة المؤرخ الذي يستقي معلوماته من المصادر المختلفة
ويوازن بينها ويقدم كما مترابطاً واضحاً لتتابع الأحداث المعقد .

« الجمهور الكبير الذي يحيط المسيرة بشكل غاية من الفوضى ، التي
قد تعنى جهود المؤرخ ، وقد زدوتنا روايتنا بالامكانية وحتى بالأداة التي
نرى بها الحقائق وندرسها ونذكرها في ذلك الضوء لتنتج عملاً كصقل
المنسك » .

ان البحث في النفس في الجزء الأول من الرواية قد عرض وطهر
 أي تحيز حتمي لأي تقرير انساني ، وهكذا فان « الرواية » أعطت التاريخ
 نوعا فريدا من المصادقية . في منتصف الجزء الثاني تغل ميلر عن هذا
 المطلب ، وذلك حين يصل في سرده الى نقطة المواجهة بين قوات المشاة
 والمتظاهرين ، فيقول : « ان الجزء الثاني يفرض الآن كنوع من التكتيف في
 الرواية الجمعية ، حيث ان غموض الأحداث في البنتاجون لا يمكن أن يشرح
 بوسائل التاريخ ولكن فقط بغريزة المؤلف » . فهو يطلب الحرية ليعزز
 سرده بخلق شيء حي ، فمثلا يتخيل الخطبة التي يلقيها الميجور على الجنود
 قبل المواجهة :

« قال الميجور : يا رجال . مهمتنا هي حماية البنتاجون من المتمردين ،
 وضعوا في اعتباركم أنهم مواطنون أمريكيون يعبرون عن حقوقهم الدستورية
 في أن يحتجوا ، وذلك لا يعني أن نتركهم ييصقون في وجوهنا ، لكن
 الدستور وثيقة معقدة دوارة ، له شروطه في كل وضع ، خذوا الأمر
 بالشكل التالي : لقد مضغ الفيتكونج أصدقائي . ربما لا أهتم في هذه
 الدقيقة أن أعبر عن المشاعر الشخصية ، لكن خذوا في اعتباركم ، ان
 هؤلاء المتظاهرين في الخارج قد يحملون قنابل أو قذائف قاتلة ، وتذكروا
 انهم هم الذين بدعوا الصدام ، ويتمنون ألا يفادروا نيويورك الا اذا قتلتم
 جميعا عند محاولة تشتيت جموعهم . نعم ، حافظوا على وُخرااتكم يسلم
 من خلفكم » .

وهذا بالتأكيد يفيد موهبة الكاتب في رسم صورة ساخرة بانتهاك
 الطريقة الحديثة للمعالجة التاريخية (مع أن هذا كان مألوا جدا عند
 المؤرخين الكلاسيكيين) .

ان جيوسي غليل لا يرضى عن المؤلف كخلص من وهم التشكل الانجي
 في الرواية . بل هي تؤكد على أولوية ذلك التشكل كهيئة فطريجة
 ما ، مع ذلك فالرواية غير الخيالية ، مثلها مثل الرواية الغريجية ، غلبا
 ما ترتبط بالتخلص من الوهم ، والحالة الأكثر تعبيرا عن ذلك ، هي أعمال
 الكاتب الانجليزى ب . س . جونسون ، الذي بدأ انفصاله عن الرواية
 التقليدية واضحا جدا في روايته :

« البرت انجيلو Albert Angelo » سنة ١٩٦٤ ، ثلاثة أرباع هذه
 الرواية تحكي قصة مهندس معمارى شاب لا يستطيع ممارسة مهنته ،
 ويضطر لكسب عيشه بالعمل مدرسا من الخارج في عدد من مدارس لندن ،
 وهو بطل روائى يشبه العديد من أبطال روايات ما بعد الحرب أو ما يمكن

تسميته البطل الضد : شاب محبط ، لا ينتمى لأية طبقة ، جانح باعتدال ، أصيب بخيبة أمل في الحب ، ومع أن المؤلف استخدم عددا من التقنيات التجريبية المؤثرة (تقديم الحوار والفكر في عمودين مزدوجين في الصفحة في الوقت نفسه ، وتقوب في الصفحات تمكن القارئ من رؤية ما هو قادم) فإن السرد يقرأ كالرواية الواقعية ، وتأتي الصدمة في بداية الفصل الرابع :

« ليلذهب الى الجحيم كل هذا الكذب ، ما أحاول كتابته في الحقيقة ، ليس كل هذه المادة عن الهندسة المعمارية ، فأننا أحاول أن أقول شيئا ما عن الكتابة ، عن كتابتي أنا بطل هذه الرواية ، ومع ذلك يا لها من تسمية بلا فائدة ، شخصيتي الأولى إذن هي محاولة قول شيء ما عنى من خلاله هو البرت المهندس المعماري ، ما الفائدة من التغطية من التغطية من التغطية أو التظاهر أو التظاهر باني أستطيع قول أي شيء من خلاله أي شيء أنا مهم بقوله » ...

باختصار ، ان جونسون يعرض ثم يدمر خيالية السرد التي خلقها بعناية وهو يخبرنا بالحقائق الواقعية وراء قصته - مثلا اسم الفتاة الحقيقي التي أحبها البطل ، وبينما في الرواية تتخل الفتاة عن البرت ، ففي الواقع أن البرت هو الذي يتخل عنها ، وبالطبع على المرء أن يصدق المؤلف في هذا الفصل بأنه يقول الحقيقة ، حتى لو شك المرء فإن الرواية تظل مجردة بصراحة مما يسميه هنري جيمس « بالمصدر الموثوق للمعلومات » ، انها استراتيجية لتحقيق تأثير للأصالة والصدق ، ولكن ذلك يأتي متأخرا في العمل ، انه إشارة أكثر منه إنجازا . بعد نفسه لجسوره الخيالية ، يقف المؤلف في نهاية الكتاب متمردا وهشا على أرض الحقيقة العارية ، وفي كتبه التالية « شبكة الصيد » سنة ٦٧ ، و « التعساء » سنة ١٩٦٩ ظل يتخذ الموقف الأفلاطوني بأن الرواية القصص هي عبارة عن قصص الإكاذيب ، ولكنه في الوقت نفسه هو يتجارب بشكلية لينجول للكتابة في أقرب موقع من الحياة .

فرواية « التعساء » مثلا ، تتكون من سبعة عشر فصلا منفصلة غير منسقة ببعضها ، موضوعة في علبة كرتونية ، الفصل الأول والفصل الأخير منها محدادان (أي بأن هذا هو الأول وهذا هو الأخير) وبقية الفصول غير محددة للقارئ أن يرتبها عشوائيا بأي شكل ويقرأ الرواية ، وهذا الشكل غير التقليدي بنى ليقدم أسلوب عمل العقل العشوائي دون التتابع القسري لترتيب صفحات الكتاب ، ولكن هذه ليست القضية في الحقيقة ، فالتدفق العشوائي للأحاسيس والأفكار المتناحرة في عقل المؤلف ، يضعها

فى كل فصل على شكل كلمات وجمل - تكنيك تيار الوعى على طريقة جيمس جويس ، والعشوائية هنا تؤثر فقط فى وقت تقديم تيار الوعى هذا . وذلك يعطى أقصى اختيار محدد للروائى فى تقديم تتابع معين من الأحداث دون التزامها بأى اختيار . وهكذا هى طبيعة العقل البشرى ، ومع ذلك فان تحديد الفصل الأول ، يجعلنا بعد ذلك نرتب الأحداث فى نظامها المتعاقب ونحن نقرأ ، وهكذا فان عنصر اللعبة أو اللغز الذى يقدم فى تجربة القراءة يكون له التأثير (بشكل ساخر كما يرى المؤلف وأيضاً وجهة نظرى) فى وضع تجربة شخصية مؤلفة على بعد جمالى بحيث نقرأ كرواية أكثر منها كسيرة ذاتية .

بالنسبة لجونسون ، يمكن للمرء أن يرى من خلال رواياته الجهد المبذول للتخلص من ثقل التقاليد الكبيرة للرواية الواقعية ، وهو جهد يستحق التقدير .

وهناك الروائى الأمريكى فرانك كونروى Frank Conroy ، الذى لفتت روايته الأولى « وقت التوقف أو أوقفوا الوقت Stop time » الانتباه . وكما يتضح فى رواية لا جهد فيها ، كاتب شاب من جيل سابق يكتب تجربته فى النمو بشكل سيرة ذاتية (والمعروف أن السيرة الذاتية تكتب بعد خبرة النضج أو عند الشهرة) ولكن سيرة ذاتية على حد تعبير نورمان ميلر « صريحة حميمية دون أن يكون لها ضمان من نضج أو شهرة » فى شكل رواية ، شئ آخر ، وهذه عينة من ذكريات المؤلف عن والده :

« أحاول أن أفكر به كإنسان عاقل . ومع ذلك لابد من الاعتراف بأنه قام بأعمال غريبة . اشترك برقصة فى فنلق بسبب فائدتها العلاجية وكان يبذل شعوره بالبول ويصفه بطريقة إنسان محترم . وكان يعمل لخلق سرهاله وإلقائه من النافذة (أكن بعض الإعجاب لهذا العمل) ويمكنه أن يعصف بألف دولار بلحقات ، ويختفى ليصبح صعلوكاً ، أمضى عدة أسابيع فى فنلق دائم ، مقتنعا بأنى سأصبح شاذاً جنسياً ، كان عمري وقتها ستة أشهر ، أذكر زيارتي له فى أحد الفنادق حين كنت فى الثامنة ، سرنا معا عبر أرض خضراء منحدرة ، وحكى لى قصة ، اعتبرتها فى ذلك الوقت إحدى الأكاذيب ، عن رجل جلس على نصل سكين مفروزة فى مقعد حديقة (لماذا يا الهى يحكى قصة كهذه لابنه البالغ من العمر ثمانى سنوات »

أشار هارى ليفين Hary levin فى كتابه عن جويس « أن تاريخ الرواية الواقعية يبين أن الرواية تميل نحو السيرة الذاتية . فالمطالب

المتزينة على التفاصيل الاجتماعية والنفسية التي تضغط على الروائي ، لا يمكن إشباعها الا بالاستناد على تجربته الشخصية . كذلك فان القوى المختلفة التي تجعل منه لا منتما تجعله يركز انتباهه على نفسه . وهذا فان جونسون وكورنوي - ويمكن للمرء أن يذكر هنا هنري ميللر كسابق بهذا الشكل للرواية غير الخيالية - وصلا بهذا الشكل الى نتائج المنطقية ، فاذا كانت إعادة صياغة التجربة الشخصية بشكل خيالي يموهها ، وإذا لم يعد الكاتب يشعر بالحاجة أو الاضطراب لحماية خصوصياته وخصوصيات الآخرين ، فرواية السيرة الذاتية ، من هذا المنطلق ، تعتبر هامشية .

وقد أيد سكولز وكيلوج هذا الرأي في كتابهما « طبيعة السرد » :

« اذا كان هناك فرق بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية فهو يكمن ليس في مدى اخلاص كل منهما للحقائق ، بقدر الأصالة في فهم هذه الحقائق وإدراكها والاخبار عنها ، فالأدب يوجد في المعرفة وتوصيل هذه المعرفة وليس في الحقائق » .

والجملة الأخيرة صادقة تماما ، الا أنها أبهت فكرة أن الروائي كاتب السيرة حر في أن يغير ويضيف ويعيد تنسيق الحقائق ، وأن مارسه لهذه الحرية ليست مجرد حماية خصوصياته ، ولكن في سبيل القيم الأدبية مثل المعنى والترابط الشكلي . وعند تجربة القراءة ، نادرا ما يكون القارئ في موقع يستطيع فيه الحكم على مدى الاخلاص للحقائق في كل من السيرة الذاتية أو رواية السيرة الذاتية ، لكنه يتجاوب مع كل منهما بشكل مختلف ، ويحصل على نتائج مختلفة أيضا ، فرواية مثل « التعساء » أو « وقت التوقف » تعقد وتؤخر هذه العملية لاحتوائها على خصائص الشكلين ، لكن عاجلا أو آجلا يقرر المرء على ما اعتقد ، أن يقرأ السيرة الذاتية كرواية ، ورواية السيرة الذاتية كسيرة ذاتية .

ويمكن للمرء أن يكتشف في أعماله ب. س. جونسون لائق مصوّل بيكيث وبعض الروائيين الفرنسيين من كتاب الرواية الجديدة . ومع ذلك ، ففي التجربة الفرنسية في الرواية غير الخيالية ، فان الخيال الذي ينبثق من الرواية ليس مسألة شخصيات مختلفة ، أو أحداث فلسفية خيالية أو مخادعة ، وهو ما تشجعه الرواية التقليدية - بمعنى أن الكون يتأثر بالتفسير الانساني له وذلك يظهر بشكل واضح جدا في الكتابات النظرية لآلان روب جرييه ، وبشكل خاص في حديثه حول أن الواقعية التقليدية قد شوهت الواقعية بفرض المعاني الانسانية عليها ، ذلك أنه بوصفنا لعالم الأشياء ، لسنا على استعداد للاعتراف بأنها مجرد

أشياء ، لها وجودها الخاص ، غير المبالى بنا ، نحن نؤكد الأشياء باضفاء المعاني الإنسانية عليها ، وبذلك تخلق احساسا زائفا من الوحدة بين الإنسان والأشياء .

« فى ميدان الأدب ، فإن هذه الوحدة يعبر عنها خلال البحث المنهجي للقياس أو للعلاقات المتناظرة ، ان الاستعارة ليست شكلا بريئا للكلام .. ان اختيار كلمات متشابهة ، مهما كانت بسيطة ، يتخطى دائما اعطاء أية دالة طبيعية نقية تقيم علاقة دائمة بين الكون والانسان . ان كل اللغة الأدبية يجب أن تتغير ، الصفة المرئية أو الوصفية - الكلمة التى تتضمن نفسها قياسا وتموضعا وتحديدا وتعريفا - تشير الى اتجاه صعب ولكنه على الأرجح هو اتجاه رواية المستقبل » .

ان لغة التشابه أو المماثلة التى يعترض عليها آلان جرييه ، استخدمت بشكل جيد فى السرد غير الواقعي (القصة الرمزية مثلا) أكثر منه فى الرواية التى تزعم أنها شرفت عالم الأشياء أكثر من أى شكل أدبي سابق ، وذلك بفضل ما يسميه هنرى جيمس « متانة التخصيص أو الموصفات » ، ولكن يظل جرييه على حق فى رؤيته أن الاستخدام الوصفى ، خاصة فى الرواية الواقعية ، يفترض علاقة ذات معنى بين الفرد والعالم الظاهراتي العام ، ومن وجهة نظره فإن طريقة الواقعية التقليدية تكتم هذه العلاقة وتستغلها فى الوقت نفسه - بتسلسل المعنى الاستعماري لوصف واقعي واضح للأثاث والملابس والطقس .. الخ - مما يجعلها أكثر تعميما .

وفى محاولة « جرييه » تطهير سرده الخاص من التلميحات التشابهية يكون متكررا فى كتابه « صائمو الخرافة » :

« هذا لا يعمل للشكفة ، لأن كل الكلمة هي نتاج انساني ، ولا بد أن تؤنس كل شيء . تلمسه ، على الكاتب ان يعرف ذلك ويتقبله كاحد أدوات عمله ، أو يتحول الى فن لا يعبر عنه بالكلمة مثل السينما ، كما فعل جرييه بنجاح باهر فى مناسبة ما » .

اتفق كلية مع الجزء الأول من هذا الكلام ، ولكنى لا أستطيع قبول زعم سكولز بأن الواقعية الأدبية تجعل الكلمات تابعة للأشياء ، لا يمكنها فعل ذلك لكونها وسطا لغويا ، انها دائما تحول الأشياء الى كلمات ، وقد تخلق بالفعل وهما بأن الكلمات تابعة للأشياء ، وقد يسبب هذا نوعا من الردع فى استغلال الموارد الأدبية للغة . ولكن الانتاج الأكثر تطرفا

نتيجة لهذا الردع عند جريه ، والاكثر حدة عند بيكيت ، ليس نموذجاً للرواية الواقعية التي أعطت تاريخياً الكثير من الحرية لكتاب عظام كي يطوروا امكاناتهم التعبيرية للوسط الذي يستخدمونه . ومن الصعب القول بأن جين أوستن أو جورج اليوت أو هنرى جيمس أو فلوير بأنهم أقل براعة في استخدامهم للكلمات بسبب التزامهم بالواقعية .

ولست مقتنعا أيضا بأن الكاميرا في ايد بشرية أكثر حيادية من اللغة ، أو أنها تعبر عن واقعية أدبية أكبر ، برغم استخدام « جريه » الفيلم ليحدد ما يقصده بالواقعية الجديدة التي يريد منحها للرواية ، واستخدام روائيين آخرين للسينما في طريقة مشابهة . ان الراوى في رواية سالنجر « زوى Zoey » يصف القصة بأنها « نوع من السرد السينمائي في البيت » . بينما الشخصية الرئيسية في « المفكرة الذهبية » « لدوريس ليسنج » - تلك الرواية التي احتاجت من المؤلفة كما من الجهد والألم للتعبير وتعريف وثبيت الواقعية - تجد نفسها دائما تلمح الى السينما لتشير الى الوسيلة الصادقة المقلدة للواقع التي تبحث عنها في كتاباتها ، ورؤاها الأكثر اقناعا لها في تجربتها الخاصة تأتيها على شكل هلوسة تبدو فيها أنها ترى حياتها كفيلم تخرجه بنفسها . هناك مع ذلك استراتيجية استعارية - الوسيط البصرى يستعان به لتعزيز الاتصال اللغوى . ولهذا فان الفيلم يصنع للتدليل على فن مقلد للواقع بشكل عال . ولكنه شيء عادى أن تكون هناك لغة سينمائية من انتاج بشرى كاللغة اللفظية ، لغة سينمائية لها قواعدها الخاصة ، شروطها وامكاناتها الخاصة التي يجب أن يتعلمها ويعرفها الفنان والجمهور ، لكي تجعل من المؤثرات المتنوعة غير المحدودة ممكنة ، ولا شيء من هذه القواعد والشروط « حيادى » كالموضوعى . السينما المعاصرة تستخدم « فى الواقع ، أساليب متنوعة كالرواية المعاصرة ، من السينما غير الخيالية الى سينما قاع المجتمع الى السينما الخرافية ، مثل أفلام « ٢٠٠١ » لستانلى كوبريك أو « نهاية الإسهوج » في « القواعد الصغرى » لجورج .

ونجد للوقف نفسه في المسرح الحديث ، حيث استبدلت المسرحية جيدة الصنع من وهم التفصيلات النقيقة الواقعية (المعادل الدرامى للرواية الواقعية ، وهو انتاج فرعى للسيطرة الثقافية للشكل الروائى الواقعى) بدرجة كبيرة بتجارب تتواصل تقريبا مع الرواية الخرافية أو غير الخيالية في السرد . فرأينا مسرحيات تستغل الامكانات غير الطبيعية في التقديم المسرحى لتبتدع وتخيّل بحرية مطلقة (مثل بريشت ويونيسكو ون . ف . سمبسون) ، ونرى من ناحية أخرى « مسرح الحقيقة » (هوخت وفايس) ، أو مسرحيات مشابهة من انتاج المسرح الأمريكى الحى

التي تسعى الى كسر القواعد التقليدية التي تفصل المشاهد عن الممثل ،
وإن تسمح الاثنين في حدث منطلق غير مسيطر عليه ولا يمكن التنبؤ
بنتائجه مقدما .

يبدو أننا نعيش في فترة غير مسبوقة من الثقافة الجماعية التي
تسمح لكل الفنون ، وللتنوع المصحف في الأساليب ، أن تنتعش في
الوقت نفسه ، ومع ذلك فإنها ، في كثير من الحالات ، تنعاض جذريا
مع بعضها على أرضية معرفية وجمالية مختلفة ، وبالتالي لم يستطع
أسلوب معين أن يسيطر أو تكون له الغلبة ، في هذه الحالة ، على الناقد
أن يكون متيقظا تماما ، فهو ليس مضطرا بالطبع أن يعجب بكل الأساليب
بالدرجة نفسها ، لكن يجب عليه أن يتجنب الخطأ الرئيسي في الحكم
على أسلوب ما بمقياس يتعلق بأسلوب آخر . هو يحتاج الى ما يسميه
سكولز « بالاحساس المتميز العالي للنوع الأدبي » ، وأما بالنسبة للفنان
أو الروائي ، فإن وجود هذه الكثرة من الأساليب المحيرة يواجهه بمشاكل
ليست سهلة الحل ، وينبغي ألا نهش حين نرى كثيرا من الروائيين
المعاصرين يظهرون أعراضا من عدم الأمان الشديد ، والعصبية بل وأحيانا
نوعا من انفصام الشخصية .

ويمكن مقارنة الروائي اليوم برجل يقف في تقاطع طرق ، والطريق
التي يقف عليها - أفكر ميدنيا في الروائي الانجليزي - هي طريق الرواية
الواقعية ، الحل الوسط بين الصيغ الخيالية والصيغ الاستقرائية ، في
الخصيئيات كان هناك شعور قوي بأن هذا هو الطريق الرئيسي ، التقاليد
الاساسية التي وصلتنا عبر الفيكتوريين والادواردين ، الذي انقسم مؤقنا
بروايات التجريبيين المحدثين ، لكنه استعداد طريقه (على يد ارويل واشروود
وجون دودو وويلز وانجيل وويلسون وسيليتز ووين . . . الخ لا وسار
نايفة في مجرهم الطبيعية . تلك الموجة من الحماسة للرواية الواقعية في
الخصيئيات خملت أو قلت ، بسبب واحد هو أن جدة التجربة الاجتماعية
بعد الحرب التي تغتت عليها الرواية في تلك الحقبة قد خفت - بسبب
انهيار سلطة الطبقة البرجوازية المسيطرة اجتماعيا - كذلك فإن التنظير
الأدبي لهذه الحركة الواقعية كان ضئيلا وقتلا مما أثر كثيرا على هذا
التيار . يقول س . ب . ستو مثلا :

« لو نظرنا الى الماضي ، لرأينا كم كانت غريبة حكاية الرواية
التجريبية . وظلت التجريبية ساكنة لمدة ثلاثين عاما ، كانت دوروثي
ويتشاردسون رائدة كبيرة في ذلك المجال ، وكذلك جويس وفرجينيا
وولف ، ولكن بين رواية « الأسطح المدبية » سنة ١٩١٥ وما تلاها من

روايات معظمها أمريكى ، لم يقرأ اى تطور ذى معنى . وفى الواقع لا يمكن أن يكون ، لأن هذه الطريقة فى الكتابة ، التى هى فى جوهرها إعادة تقديم تجربة قاسية من خلال لحظات من الاحساس ، تقطع بشكل مؤثر ودقيق تلك الجوانب من الرواية التى يمكن أن تقدمها التقاليد الروائية ، فى هذه الرواية التجريبية يجب التضحية بالتفكير والوعى الاخلاقى والبحث الذكى ، وذلك ثمن كبير تدفعه ، وبالتالي فإن الرواية التجريبية ماتت من الجوع ، لأن نصيبها من المادة الانسانية ضئيل . »

أو كما كتب كنجزلى اميس Kingsley Amis :

« الفكرة بأن التجريب هو العلم الذى سيحيى الرواية الانجليزية ، فكرة ماتت ولا سبيل الى انكار ذلك . فالتجريب ، فى هذا السياق ، يقلل الاتساق الجميل ويحوّله الى غرابة متطفلة ، سواء فى البنية عن طريق وجهات النظر المتعددة وما شابه ، أو فى الأسلوب . لا تشعر فيها بأن الموضوع أو الموقف أو الجو العام مهم ، فهى تنتقل من مشهد الى آخر فى وسط الجملة ، تلتفى أو تقلال من الأفعال وادوات التعريف ، وتجد نفسك فى مواجهة التجريب مباشرة لو فعلت ذلك ، على الأقل فى عيون أولئك الذين تربوا أو خلفوا جويس وفرجينيا وولف ووقفوا ضد التطورات الأكثر حداثة بشكل شرس . »

أن تعليق سنو لم يستطع أن يتجاوز الفحص السطحي (لا تطور بين صورة الفنان فى شبابه وبين فينجازويك ؟ أو بين رواية الأسطح الأدبية لرواية المصطب والمصف ؟) بينما كان لدى « اميس » قوة خاصة ساهرة وحقيقية ، يصوب كل صدف تمهل مهاجبته وتلقه ، ولكن ذلك النوع من الثقافة التى تزدري الثقافة كتمشى مؤلفها ولا يمكن الصلاح فى الحفاظ عليها لأجل غير منسمى سواء بواسطة اميس أو غيره .

ويستمر الروائيون فى كتابة الرواية الواقعية - معظم الروايات التى تنشر فى انجلترا ما زالت تقع داخل هذه الدائرة ، لكن يمكننا تناسي ذلك - فالضغوط المشككة فى المقدمات المنطقية والجمالية والمعرفية للواقعية الأدبية . كثيفة الآن لدرجة أن كثيرا من الروائيين بدوا يأخذون فى الاعتبار الطريقتين الآخرين المتفرعين فى اتجاهين متضادين من مفترق الطرق ، بدلا من السير قدما بثقة فى طريق الواقعية . أحد هذين الطريقتين يقود الى الرواية غير الخيالية ، والاخر يقود الى ما يسمى سكولز « صنع الخرافة » .

ولكى تكمل المقولة الأخيرة ، يمكننا أن نضيف الى الأمثلة التي نوقشت في كتاب « صانعو الخرافة » : جنتر جراسي ووليم هيرود وتوماس نيشون وليونارد كوهين (الحاسرون الجميلون) وسوزان سونتاج (أمتعة الموت) ، وبعض روايات أنتوني بيرجز ، وأعمال مفردة لروائيين ظلوا مخلصين بشكل عام للواقعية ، مثل رواية سول بيلو « هندرسون ملك الأمطار » ورواية جون ايدايك « القنطور » ، ورواية مالاود « الطيبى » ، و « المعجزة فى حديقة الحيوان » لآنجنس ويلسون ، ورواية « جورج » لاندرو سينكلر . هذه الروايات توقف مؤقتا الوهم الواقعي بدرجة ما فى سبيل حرية فى حبكة الرواية ، أو فى سبيل معالجة رمزية واضحة فى المعنى ، أو فى سبيل كليهما معا . وهى تميل أيضا الى استخلاص أفكار موحية من أشكال أدبية شعبية معينة ، فيها اشباع لشهيات روائية أساسية (مثل التساؤل ، الرعب ، تحقيق الرغبات) التى تسيطر عليها الواقعية بشكل مخلخل غير محكم ، خاصة فى شكل روايات الخيال العلمى أو الأدب المكشوف أو أدب الرعب .

من بين هذه الأنواع الثلاثة ، فان الأكثر أصالة واحتراما هو رواية الخيال العلمى . التى تعود فى أصلها الى تأملات اليوتوبيا ، وتنبؤات المستقبل والفانتازيا الساخرة مثل رحلات جليفر وكانديد أو اليس فى بلاد العجائب أو أروين ، انه هذا التراث الذى حافظ على الخرافة حية خلال سيطرة الرواية الواقعية ، واستمر فى تقديم الوسيلة الأكثر وضوحا للروائيين الذين يريدون التجريب بسر أكثر خيالية . أما الأدب المكشوف وأدب الرعب ، فلكونهما شكلين أقل قدرا ، فقد ظل الاقتراب منهما أكثر حذرا وحيطة ، لكن الافتتان الذى يحملانه للمخيلة الأدبية المعاصرة لا يمكن تجاهله ، كمظاهرة الافتتان بجيمس بوند (من الطبقة العليا أولا ثم من الجماهير بعد ذلك) . وكنجزى أميس يبلو هنا مثلا حيا لذلك . فانتقاسه فى ايان فليمنج (انظر ملف جيمس بوند) يشبه حماسه للخيال العلمى (انظر خرائط الجحيم الجديدة) ، وذلك مما يصعب التوفيق بينه وبين ما تبناه فى الخمسينات سواء كروائى أو كناقذ ، أو كمدافع عن النوع التقليدى من الرواية الواقعية ، ما عدا الشهوة الى الخرافة ، مقموعة برقيبه الأدبى الخاص ، باحثة عن مخرج لها مسموح به حيث لا يتوقع أن تكون الغلبة فيه للقيم التقليدية الأدبية . ان نشره لرواية « الكولونيل سن » تحت اسم مستعار هو روبرت ماركام ، يقوم ببطولتها جيمس بوند ، هو بالتأكيد حالة روائى واقعى يأخذ اجازة من الواقعية ، حيث يستمتع بالفاكهة المحرمة للرواية دون الزام نفسه كلية للمشروع (ليس ضروريا أن تقول ان روايات جيمس بوند هى روايات فروسية فى صلبها وان واقعيتهما سطحية - فالوصف العقيق والتفاخر

بالمعرفة التكنولوجية بأنواعها - لا تحول رواية الفروسية الى رواية واقعية ، ولكن فقط تعطيها رونقا عصريا معقدا ، وتخفف من عدم تصديق القارئ المستريب) .

في الواقع ، ان رواية « الكولونيل سن » أكثر واقعية من معظم روايات ايان فليمنج (فيوند الذي ابتدعه أميس يعيش بفضل ذكائه وحظه الحسن أكثر من اعتماده على الابتكارات العلمية التي تشبه الأسلحة السحرية في رواية المصور الوسطى التي تحافظ على حياة بطل فليمنج) وأيضا أكثر مللا .

وهذا لا يدهشنا ، فاذا أخذنا الفكرة على ضوء التقليد الدقيق ، فقد كان على أميس أن يظل واعيا لموهبته الطبيعية في المحاكاة الساخرة والتخفيف من واقعيتها الساخرة .

أما رواية أنتوني بيرجز « رعشة النية Tremor of intent » فهي رواية مسلية لذوى الذاكرة الرفيعة ، جزئيا بسبب محاكاتها الساخرة والمبالغ فيها لأساليب ونمط جيمس بوند ، وهي عمل ذو براعة فائقة غير عادية ، وذلك لتفوق « بيرجز » على كل ما استغله « فليمنج » ونجح فيه : فالجنس هنا أكثر ، والعنف أكثر وحشية ، والبذخ أكبر ، والمكائد وأبطالها في الحبكة تبعث على دهشة أكثر ، ان تأثيرها العام أكثر حيوية وأثرا ، والرواية عموما تتأرجح بين المحاكاة الساخرة لبوند بالمبالغة المسرفة ، والسعي وراء شيء ما أصيل شعر به المؤلف وأدركه .

ففي موقف ما في الرواية ، كان على صبي مبكر النضج أن يقتل رجلا لينقذ البطل ، وسقط بعد ذلك مريضا « اتجه ليوقف كولد مشاغب في ركن الغرفة ، تدلت كتفاه وهو يحاول أن يلقى من فوقهما العالم الحديث » .

هذه الصورة المؤثرة تشير الى مسئولية خطيرة على الرواية أن تتحملها ، وتذكرنا بأن ما يحاول الصبي أن يلقيه عن كتفيه ليس هو العالم الحديث ولكن صورة شاذة ومشوهة له .

هناك ، فيما اعتقد ، إبهام مشابه للدافع ، وعدم أمان للموقف ، وانطباع بأن الفانتازيا النزقة انغمست تحت مظاهر الادعاء الى صورة ساخرة أو عرض لبراعة الأسلوب فيما يسمى بالمحاكاة الساخرة أو التهكمية للادب الجنسي المكشوف مثل رواية « كاندي » أو رواية « الموظف الليلي » لشنيك ، أو رواية جورفيدال المسماة « ميرا بريكنريدج » ، وعن بين هذه الروايات الثلاث فان رواية « فيدال » هي الأكثر تحققا و«تقيدا» .

تحاكى بسخرية ، وتعلق بحدة ، وليس فقط على الأدب المكتشف ولكن على الرواية غير الخيالية المتنوعة في الأدب الفرنسي :
« لا شيء يشبه شيئا آخر • الأشياء هي نفسها كلية تماما ولا تحتاج الى تفسير ، بل الى قليل من الاحترام لجمالها الدقيق • العلامة على العاطف قسما وبوصتان عرضا ، وأربعة أقدام وثمانى بوصات وجزء من البوصة ارتفاعا ، لقد فشلت أن أكون دقيقا تماما ، كتبت جزءا من البوصة لأنى لم أستطع قراءة الأرقام الصغيرة على المسطرة دون نظارتى التى لا البسها أبدا » •

أما نوع الحجة التى يقدمها سكولز ليؤكد أن السينما حلت محل إمكانات تقليد الواقع فى الأدب :
« ان تمحيص تايلى Tyler الدقيق لأغلام الأربعينيات يجعل منه مفكر عصرنا الرئيسى ، ولو بسبب أنه فى الفترة من ١٩٣٥ - ١٩٤٥ لم يقدم فيلم غير ملائم فى الولايات المتحدة ، فخلال هذه السنوات فان كل مجالات الأسطورة الانسانية (الأمريكية) قد وضعت فى الأفلام ، وكل دراسة عن هذه الأعمال غير العادية ترابطت مع الأخرى لتوضح الوضع الانسانى ، ولتأخذ مثلا عشوائيا : جونى فايسمير فى أفلام طرزان ما زال يقدم الكلمة الأخيرة فى موضوع علاقة الرجل المرنّة بالبيئة الصعبة • • فذلك الجسد اللامع الضخم الواقف فى مواجهة صخرة من الحجر الجيرى عند الظهر • • يقول كل شيء • • لقد كتب « أودن » ذات مرة قصيدة كاملة يمدح بها الحجرى الجيرى ، غير واع أن أية لقطة من آلاف اللقطات من « طرزان والامازون » ليس فقط سبقته الى ذلك ولكن تجعل من مجهوده كله خارج الصدد » •

رواية « ميرا » لفيدال عمل ممتاز ، ولكنه عقيم نوعا ما وباعث على اليأس ، كما لو أن فيدال يستخف بشدة بالطلبة الأدبية المعاصرة ، والمناخ الثقافى الذى يتيناها ، متخليا عن الأمل فى المقاومة الإيجابية أيضا ، واضعا نفسه بسخرية ليجمع تجاوزاتها المتوحشة •

هناك بالفعل أسباب قوية لتتنبأ بشيء أقل من الحماسة ، باختفاء الرواية • وإحلال الرواية الخيالية أو الخرافية محلها ، خاصة للمرأة الذى انتعش خياله بالروايات الواقعية القديمة ، ويبدو أن كلا من هذين الطريقتين الجانبيين يقود بسهولة الى الصحراء أو المستنقع - ابتذال النفس المنهزمة أو الإفراط فى الانغماس فى الذات ، وكما قلت سابقا فان هناك محبطات جسيمة على طريق الاستمرار بأسلوب الواقعية الخيالية • وكل روائى

لديه وعى بالذات لابد أن يتردد عند مفترق الطرق ، والحل الذى اختاره الروائيون فى حيرتهم هو أن يعبروا عن هذا التردد فى رواياتهم . ويوجب أن نضيف الى الرواية الواقعية ، والرواية غير الخيالية ، والرواية الخرافية ، نوعا رابعا وهى الرواية التى تستخدم أكثر من أسلوب واحد دون أن تلزم نفسها كليا لأحد الأنواع السابقة ، الرواية التى تحكى عن نفسها ، رواية الحيلة ، رواية اللعبة ، رواية اللفز ، الرواية التى تقود القارئ (الذى يرغب بسذاجة أن يقرأ ما يعتقد) خلال أرض متعارف عليها من الوهم والخداع ، ومرايا مشوهة وأبواب مفتحة تنفتح فجأة تحت قسميه ، وتتركه دون أن توصل اليه رسالة أو معنى ، ولكن بحيرة حول علاقة الفن بالحياة .

هذا النوع من الرواية سأمسيه « الرواية الاشكالية » ، وهو يتألف مع الرواية غير الخيالية والرواية الخرافية . ولكنه يظل متميزا بقله لأنه يستخدم كل منهما فى اللعبة . الروائيون صانعو الخرافة الذين يتحدث عنهم سكولز ، مثلا ، يمارسون الحيل على قرائهم ، يعرضون آليتهم الخيالية ، منباطة بتناقضاتها الجمالية ، كى يسقطوا مصطلحات الواقعية المحددة ، ويعطوا أنفسهم الحرية ليبدعوا ويكتبوا ببراعة . فى الروايات التى أفكر بها ، فإن مبدأ الواقعية لا يسمح له أن يبطل كلية ، انه يستنجد به دائما فى الرواية غير الخيالية ، لعرض وهم الواقعية ولو بشكل سطحي ، بينما صانع الخرافة روائى غير صبور على الرواية ، يحتفظ بولائه لهما ، ولكنه يفتقد اقتناع الروائى الاصيل فى امكانية التوفيق بينهما .

الاب والام لهذا النوع من الروايات هو « ترسترام شاندى » ، فنحن لا نتعامل مع ظاهرة جديدة كليا . ومن المعروف انه من الصعب أن نفكر فى شئ يمكن مقارنته بترسترام شاندى (ما عدا الخرافة) فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حيث بلغت الرواية الواقعية سن النضج ، ولكن ليس من الصعب أن نفكر فى متوازيات لهذا العمل فى الأدب الحديث . خذ مثلا قصص عائلة « جلاس » لسانجر ، حين يضعها المرء بجانب ترسترام شاندى يبدو تشابه المشروع عند الكاتبين مذهلا . التأثير والاحتفالية المحبة للملابسات فى عائلة غنية غريبة الأطوار يلاحظها المؤلف فى حياتها المنزلية أساسا ، وبانتباه غير عادى لتفاصيل الكلام والتصرفات والإشارات ، يسجلها الراوى الذى هو نفسه عضو فى العائلة (مع المداعبة بتشابه معين بين الراوى والمؤلف) معتمدا جزئيا على معلومات أفراد العائلة الآخرين ، مزودا القارئ بفيضان مستطرد خارج الموضوع عن ذكريات معقدة يعيد بنائها ، بشكل ساخر غريب ، وهو يعلق بحرية

على صعوبة المشروع الذى يقوم به ، متعاطفا مع الظروف الخاصة للمؤلف فى وقت التأليف . يبدو لى ان قصص سبالنجر إستقبلت بنفور متزايد بسبب اعتبار قيمتها الاسمية كآناجيل غير أمينة لدين جديد ، وللاهمال فى تجرييها الأدبى . وبرغم أن هذا الملح أقل وضوحا منه فى ترسترام شاندى ، الا أن من يقرأ القصص فى تتابع تأليفها لن يفضل فى ملاحظة ذلك ، كذلك يلاحظ القارئ أن سجل عائلة « جلاس » يتزايد فى تطابقه مع عشوائية وفوضى الواقع كلما أصبحت لهجة الراوى (بادى جلاس) شخصية أكثر وأكثر ، باستخدامه لوازم أسنوية شاذة غير أدبية ، باختصار حين يبدأ الراوى بالاستجابة لاهتمامات القارئ أكثر ، يسرد حكاية عن أناس حقيقيين . وهكذا تنقل إلينا معلومات يصعب تصديقها لأهمور غير حمادية بشكل حاذق ، فنرى فى رواية « ارفعوا السقف عاليا أبها التجارون » « قرأنى جلاس » تتذكر أخاها سيمور (المرشد الرومى للعائلة) الذى يقرأ لها حين كان عمرها عشرة شهور ، بينما يكتب « سيمور » فى مذكراته عن التجربة الوضحة التى ارتكبها بلمس أماكن معينة . فى قصة « سيمور - مقسمة » يخبرنا « بادى » كيف خفف ألم « الانتهاب البلورى » بوضع قصيدة رعوية لبليك Blake فى جيب قيصره ، ويدعى أنه منذ طفولته المبكرة وحتى وصل سن الثلاثين ، نادرا ما قرأ أقل من ٢٠٠ ألف كلمة فى اليوم وغالبا أربعمئة ألف كلمة . بكلمات أخرى ، فكلما مالت طريقة الملحة أكثر وأكثر الى السرد غير الخيالى ، فإن المادة تصبح خيالية أكثر وأكثر . وهناك توتر مشابه بين التصرف الشاذ وغرابة الأطوار فى عائلة شاندى المسجلة بدقة وإخلاص بالعودة الى الواقع ، وفى كلتا الحالتين فإن الاصطلاحات العادية للسرد الخيالى تقوى أو تضعف بالراوى نفسه ، وتبقى حالة القارئ تجاه التجربة دائما مهددة .

إنها قضية تجول احساس الكاتب الخاص (الذى قد يكون مرحا أو قاتلا) للطبيعة الاشكالية لمشروعه - مشركا القارئ فى المشاكل الجمالية والفلسفية التى تقسمها الكتابة الخيالية بتجسيدها مباشرة فى السرد - التى تميز الرواية الاشكالية . أود أن أجعل من هذه قضية مقولة كبيرة كى تشمل أعمالا « كالزيفون » لأندريه جيد ، و « طائران فى الحياة الاجتماعية » لفلاين أوبراين ، و « نار شاحبة » لنابوكوف ، و « الغثيان » لسارتر ، و « حكايات التيه » لبورخس ، و « محنة جلبرت » لوى ، و « أحب هذا المكان » لأميس ، « المعزون » لموريل سبارك ، و « المفكرة الذهبية » لدوريس لسنج ، ولا شك أن القارئ يمكنه أن يضيف أمثلة أخرى ، ان لم يكن « روايات أشكالية » كلية ، فعلى الأقل بروايات تشارك بدرجة ما بتمييزها بوعى الذات ، كما كتبت اليزابيث هاردويك حديثا :

• كثير من الروايات الجيدة تبلى درجة من الفخر حول الشكل .
أين تبدأ وأين تنتهى ؟ كم يجب أن يصلق منها القارئ ؟ وكم يجب أن
يعتبره نكتة ؟ أو لفزا ؟ كيف تمنح الحدث الاستطردى بالتتابع وبالمخطط
بعناية ؟ .. على الكاتب أن يعترف بالمعالجة الباهرة والتصميم ، ليستخدم
عملية التأليف تماما ، وسط المشهد المتخيل .

وهذا يصل بى الى الخلاصة التى أريد أن أخرج بها ، وهى التأكيد
التواضع على الايمان بمستقبل الرواية الواقعية . وهذا الحكم يرجع
جزئيا ، الى تبرير منطقي لتفضيل شخصي ، فانا أحب الروايات الواقعية
وأميل الى كتابة الرواية الواقعية . الملمونة المفصلة للبقاة الأدبية التى
تحكم كتابة الرواية الواقعية - تماسكها مع التاريخ ، متانة الموصفات
... الخ - التى تبلى للكاتب الذين ناقشناهم غير ضرورية ، أو عوائق
أو أمورا مراوغة ، بالنسبة لى هى نظام ذو قيمة ومصدر قوة للكاتب ،
أو على الأقل يمكن أن تكون كذلك ، مثلها مثل الأوزان الشعرية التى
تمنع الشاعر أن يقول ما يريد قوله بالطريقة الباهرة التى تخطر على
ذهنه ، وتغمسه فى فضال شاق بالصوت والمعنى ، وإذا كانت مصادره
وثقافته وافرة ، فانها تقدم له نتائج أرقى بكثير من التعبير التلقائي
المباشر . وهكذا فان قواعد الرواية الواقعية تمنع الكاتب من سرد أول
ما يخطر على باله من قصص - التى تكون على الأرجح سيرة ذاتية أو
فانتازيا - وتضطره الى نوع من التركيز فى الامكانات المعطاة التى قد تقوده
الى اكتشافات جديدة لا يتوقعها لما سيرويه ، فى الرواية الواقعية يجب
أن يدقق فى التجربة الشخصية لتحول حتى تكتسب أصالة واقناعا مستقلا
عن أصلها الفعلي ، بينما الخيال الروائي الذى تم خلاله هذا التدقيق
وانتجول ، هو نفسه موضوع لاستقراء من الدقة والمنطق . ومشكلة ترابط
هذين الأمرين الحتميين استعارى فى أساسه (عكس ما يقوله سكولز)
ويحتاج الى مصادر لغوية كبيرة ، « ومهارة عالية لتنفيذه بنجاح » .
(لا أنكر بالطبع أن القصص الخرافية والسيرة الذاتية والروايات غير
الخيالية لها قانونها الداخلى وتحدياتها ، ولكنى فقط أحاول أن أحدد تلك
التي تخص الرواية الواقعية .

وإذا احتوت الواقعية على أى مضمون ايديولوجي ، فذلك هو
الليبرالية . فجماليات الحُل الوسط تسير طبيعيا مع فكرة الحُل الوسط ،
وليست مصادقة أن الاثننتين تقعان تحت ضغط فى الوقت الحاضر ، الزوايا
غير الخيالية والرواية الخرافية هما شكلان راديكاليان يأخذان زخهما من
رد فعل متطرف للعالم الذى نعيش فيه - جيوش الليل وراعى غنم جايلز
هما نتاج للخيال التنبؤى - والفكرة وراء هذه التجارب الروائية ، ان

واقعيتهما أصبحت غير عادية ، مرعبة وعشوية ، بحيث إن أساليب السرد الواقعية لم تعد مناسبة ، ولا فائدة في إنتاج رواية جيدة تغطي وهم الحياة حين تكون الحياة نفسها وهما (من الطريف أن هذه الحجّة استخدمها الماركيز دى صاد ، وهو يكتب أثناء الثورة الفرنسية ليشرح أو يفسر الرواية القوطية مع تلميح الى مساهماته فى الأدب الجنسى المكشوف) .
لم يعد الفن يستطيع مناقشة الحياة فى مصطلحات متساوية ، مظهرا العالمى فى الخاص ، والبديل اما أن نتمسك بالخاص ونرويه كما هو ، أو نتخلّى عن التاريخ برمته ، ونؤلف روايات خالصة تعكس بطريقة عاطفية أو استعارية تنافر التجربة المعاصرة .

الجواب الواقعى والليبرالى لهذه الحالة ، ان معظمنا يستمر فى العيش معظم حياته بفرض أن الواقع الذى تقلده الواقعية موجود بالفعل ، بينما جوانب كثيرة من تجربتنا المعاصرة تشجع على استجابة تنبؤية متطرفة .

قد يكون التاريخ بمعناه الفلسفى رواية ، لكننا لا نشعر أنه كذلك حين يفوتنا القطار ، أو حين تبدأ الحرب ، نحن نعي أنفسنا بأننا متفردون ، نعيش فى التاريخ معا ، فى مجتمعات بفضل فرضيات وطرق عامة معينة للتواصل ، ونحن نعي بأن احساسنا بالهوية ، بالسعادة أو التماسية . تحده أشياء صغيرة كما تحده الأشياء الكبيرة أيضا . ونبحث عن التوافق أفرادا وجماعات ، مع نظام من القيم نعرف دوما أنه تحت رحمة المصادفة أو التغير العارض ، انه هذا الاحساس بالواقع الذى تقلده الواقعية .
ويبدو على الأرجح ، أن الواقعية ستمعيش ما دام الواقع موجودا .

كتب جورج أورويل سنة ١٩٣٩ عند بداية الحرب العالمية الثانية ، معبرا عن شكوكه حول مستقبل الرواية الذى تناقشه فى هذا المقال ، قال ان الرواية « داخل جوف الحوت » مربوطة بشكل معقد بالفردية الليبرالية ولا تستطيع البقاء حية فى عصر الديكتاتورية الشمولية التى يراها قادمة . وفى تقديره لرواية هنرى ميللر « مدار السرطان » يبدو أنه يوافق على الرواية الاعترافية غير الخيالية كالبديل الوحيد المقبول « ادخل جوف الحوت » . استسلم الى الطريقة التى يسير بها العالم ، توقف عن القتال ضده ، وتوقف عن التظاهر بأنك تسيطر عليه . ببساطة اقبله ، تحمله ، وعبر عنه ، تلك فيما يبدو التركيبية التى يتبنّاها كل كاتب حساس على الأرجح » .

ومع ذلك لم تكن نبوءة أورويل صحيحة ، فبعد فترة قصيرة من إنتهاء الحرب ، انتعشت الرواية الواقعية فى انجلترا ، مستلهمة جزئيا ، روايات أورويل فى الثلاثينات ، ومع أن هذه الروايات ليست من الدرجة الأولى الا أنها ليست سيئة . كثير من الروائيين الأمريكيين الموهوبين بعد الحرب - ابتليك - بيلو مالمود ، روث على سبيل المثال - كتبوا معظم أعمالهم من داخل قوانين الرواية الواقعية ، ان مراسيم جنازة الرواية الواقعية سابقة لأوانها كما كانت سنة ١٩٣١ .

بيت الرواية

مقابلات مع سبعة روائيين

فرانك كيرمود

اختصرت هذه الحوارات من أحاديث طويلة ، وجميعها حوارات غير مسبقة الأعداد ، وعند اختصارها استبعدت ما ليس له علاقة بالموضوع الرئيسى الذى اتخذته عنوانا لهذا المقال . وإذا بدا أن هذا الموضوع شبه نظرى أو تجريدى ، إلا أن ذهن المشاركين ظل محصورا فيه بسهولة ، ومن الواضح أنهم جميعا يفكرون فيه بطريقة مجردة ، كى يتناولوه يوميا بمصطلحاتهم الفنية .

عزمت أن أسأل كلا من الروائيين المشاركين عن هذا الموضوع النظرى أولا ، ثم عن رواياتهم ذاتها بعد ذلك ، أحيانا لم تجد هذه الطريقة ، وتداخل السؤالان بنوع من الفائدة على ما اعتقد ، ومع أنه ليست هناك اختلافات شديدة فى رأى ، إلا أن هناك وجهات نظر مهمة من ناحية التأكيد على جانب دون آخر . وإذا كان على أن أقرر فيما يشترك فيه هؤلاء الروائيون الانجليز عموما وبوضوح ، فانه يمكننى القول انهم جميعا يشتركون فى صفة عامة هى التواضع . ليس فقط بأنهم يؤكدون على قصورهم ، ولكنهم سعداء بتجاهل كل الادعاءات الكبيرة التى يمكن أن تقال عن حرفتهم . ومن الواضح أن لا أحد منهم يشترك مع د . هـ . لورنس فى آرائه النبوية « لائى روائى فانا أعتبر نفسى أفضل من القديس والعالم والفيلسوف والشاعر ، فالرواية هى الكتاب الوحيد الرائع فى الحياة » . فلا يوجد الآن روائى انجليزى يرغب حتى فى تصديق ذلك ، وبالرغم من أن لا أحد منهم يقبل بالمعيار القديم للطبيعية دون أن يعاد النظر فيه ، إلا أنه لا يتبذره بعجرفة اندريه جيد مثلا « أرجوك أن تفهم أنى أحب أن أضح كل شيء فى روايتى » ، لا الواقعية القديمة تجدى ولا الشكلانية القديمة ، فلا أحد من هؤلاء الكتاب يرى نفسه صانعا للمعجزات ، ويبدو كل واحد منهم كأنه ينظر من إحدى نوافذ بيت هنرى جيمس الروائى ، وكما قال « قد تكون هناك بعض النوافذ الممكنة ولم

توضع فى الحسابان • ويحس بأن الواقعية ليس فقط لها الشكل المحدود لنافذته ، بل أيضا ان لديه التزاما عميقا بالأشياء كما هى عليه ، أو على الأقل برؤية ليست بعيدة عن ذلك •

ولأن هذا التواضع له جانبه الفلسفى ، فأنت تتوقع أن يساهم هؤلاء الكتاب فى تحديد الشخصية القومية بشكل ما لدرجة تجنب النقاش حول ميتافيزيقا الشكل ، لكنهم ، فى الواقع ، على استعداد للحديث حول ذلك لكن بطريقة متواضعة ، بالضبط كى ينكروا فكرة أن الرواية صورة للواقع كله ، كما أنهم لا يعتبرون أن قواعم التخيلية جزء من أو تكملة للواقع • وان اهتمامهم بهذه المشكلة يبدو أخلاقيا أكثر منه معرفيا ، كما نرى فى الفرق الذى تضعه موريل سبارك بين « الحقيقة » و « الحقيقة المطلقة » ، بين نوع ما من الكذب ونوع آخر غير ضار تسميه قصة • كما أنه ليس للروائيين الانجليز المعرفة السوفسطائية التى للروائيين الفرنسيين الجدد ، وليس عندهم شعار أو رواية كالرواية الضد الفرنسية (Anti-Novel) .

ان روائيا فرنسيا - ميشيل بوتور على سبيل المثال - يقول ان الرواية تنتمى فى جوهرها ومادتها الى الواقعية ، وان عمل الكاتب المعاصر يجب أن ينظر اليه كتصويب للنماذج الواقعية القديمة التى كتبها الروائيون السابقون (وبالتالي فان أية رواية جيدة هى رواية ضد) • لكن معظم كتابنا يرون أن المشكلة فى العلاقة بين الرواية والواقعية هى طريقة كفافهم ليكونوا مخلصين لأنفسهم كمدرسين ومشاهدين للواقع ، ومخلصين للحقيقة كما تدركها النظرة السليمة المتعلمة • بعضهم أنجز أعمالا فذة - يخطر على الذهن جراهام جرين خاصة - لكن يجب ملاحظة أن أسماء مثل كونراد وفورد مادوكس فورد لم ترد كثيرا فى أحاديثهم •

فى مقال لايريس مردوخ تعبيرا عن معظم ما أريد مناقشته بطريقة واضحة ومفيدة ، ومعظم المباركين وجد أن المصطلح مقنع ، وهكذا فبدأ بما قالتة حوله ، وهو التعارض بين الرواية الشفافة Crystalline والرواية الصحفية Journalist وسنجد أصداء بالطبع للحبكة والأسطورة ضمن الحديث •

سألت السيدة مردوخ أن توضح بدرجة أكبر الفرق بين الصيغة الشفافة لرواية ما والصيغة الصحفية ؟ •

— انه أحد الأقوال الموجزة للتفريق بين نوعين من الروايات ، وهى فى حد ذاتها غير دقيقة تماما ، لكن هذا التمييز جاءنى من تلقى على

عملى الخاص ، وعما هو خطأ فى هذا العمل • هناك ميل ، فى رأىى ،
خاصة الآن لكتابة رواية قصيرة محبوبكة تماما ، مبنية بضاية ، تولى
القصة الأهمية الأكبر وليس الناس ، ويكون لها مغزى ما ، أخلاقى
مثلا ، واضح وملامح • وهذه هى الرواية الشفافة فى رأىى ، ومن
ناحية أخرى ، يوجد ، ودائما كانت توجد الرغبة لوصف العالم
المحيط بالشخصية بطريقة مرحة فضفاضة • وهذا ما يميز الرواية
الصحفية ، ويبدو لى الآن أن هناك إبتعادا عن هاتين الصيغتين
المختلفتين ، والبعض قد يجمع مزايا الطريقتين •

كيرمود : تحدثت عن استعاضة المؤلفين بالشكل وهو أمر مضلل للواقعية
هل تحدثين عن نوع معين من الشكل ؟ انه لا يتطابق مع النوع
الذى يربط بين الرواية الشفافة والصحفية ، انه يتطابق مع الرواية
الشفافة فقط •

— من العبث القول بأن الشكل فى الفن يهدد الرواية بالخطر ، لأن
الشكل هو جوهر الفن المطلق • ولكن هناك اتجاهنا لنزع الشكل أو
البنية مما يفكر فيه المرء والتركيز عليها والركون الى ذلك ، ان
الاكتفاء بالتركيز على الشكل أو البنية يوقف المرء عن التعمق فى
المتناقضات أو الجوانب المؤلمة للموضوع •

كيرمود : انت لا تسخمين الأسطورة فى أعمالك للدرجة التى تتداخل فيها
مع قوة تقديم الشخصية بالمعنى التقليدى ؟

— صحيح • وتلك هى الفكرة الرئيسية للمثال الذى ترجع اليه
« فى مواجهة الجلب » • واعتقد أننا نعود لتقديم الشخصية بالشكل
التقليدى مما ينقذنا من الحاجة الى المواساة بأشياء أخرى •

كيرمود : قلت أيضا ان الكاتب يكتب ما يستطيعه لا ما يجب عليه أن
يكتبه • • هل تحاولين تنفيذ ذلك فيما تكتبين ؟

— أحاول • • لكنى أجد صعوبة فى ذلك •

كيرمود : بسبب قوة الأسطورة ؟

— هذا يبدو ادعاء ، كما لو كان المرء يفكر بالعمل بطريقة مهيبة ،
لكننى أفترض أن الأمر كذلك ، لكن يمكن قوله بشكل آخر • • لست

ماهرة بدرجة كافية في خلق الشخصيات ، فالمرء يبدأ ، وعلى الأقل
ابتداءً وكلّ أمل أن ذلك سيحدث وأن العديد من الشخصيات ، التي
ليست أنا ، ستوجد بطريقة رائعة ، لكن غالباً ما يتحول الأمر ،
شيء ما في بناء العمل نفسه ، أسطورة تعجل عملها ، فتسحب هذه
الشخصيات الى نوع من « اللولية » أو الى نوع من الشكل هو في
النهاية شكل عقل المرء نفسه .

كيرمود : ويستوعبهم ذلك الأمر ويفقدون الهوية ؟

— أعتقد أن ذلك ما يحدث .

كيرمود : أيمكن أن نعتبر الأسطورة في هذه الحالة نوعاً من شبكة الأمان
تحت الجبل المشهود ؟

— صحيح ، إذا رأيت الأمر كذلك . انها شكل من الأمان . أنا
لا أزدريها وأعتقد انها يمكن أن تكون مهمة وجميلة ، لكنني أعتقد
أنها تأتي الى الكتاب بسهولة أكثر من الشيء الآخر .

كيرمود : لكن إذا كانت الأسطورة — وهي كما تقولين شيء مهم — تشوه
الحقيقة في النهاية ، فهي علو اذن ، مهما علت ، للرواية التي
تكتسبها ؟

— ليست علواً على وجه الاجمال .. فلا بد أن توجد في الرواية
بشكل ما .. لكن على المرء أن يحرص ألا يفرق فيها أو يستسلم
لها .

كيرمود : أحد التعريفات ذات المعنى للأسطورة في هذا السياق بأنها الشيء
الذي يترك ليعتني بنفسه في الرواية .. ما رأيك ؟

— صحيح .

كيرمود : لننتقل لمناقشة رواياتك .. هل يمكنك القول بأنه منذ روايتك
« تحت الشبكة » .. بأن هناك حركة متصاعدة نحو نوع الرواية
التي تطمح الى كتابتها ؟

— من الصعب أن أقول ذلك . دع جانباً أن رواياتي تسير الى الأسوا
أو الأفضل أو أي شيء — لا أعرف ان كان بإمكانك ترك هذا السؤال

تماما . لكن دعه جانبنا الآن . اعتقد أن رواياتى تنذبذب بين محاولات لتصوير وتقديم كثير من الناس وتقديم حبكة وقصة قوية . اعتقد أن رواية « رأس مقطوع Severed Head » انضمت أكثر فى الأسطورة ، وأن فى رواية « الجرس The Bell » أناسا أكثر ، والرواية التى أكتبها الآن فيها أناس كثيرون ، ولكن دائما هناك مشكلة ، باني أحقق نوع البنية الروائية التى أرغب فيها من ناحية التركيب اللغوى الذى يجعل مادة الرواية أكثر فائنة ، هناك تذبذب بين تحقيق نوع من الكثافة من خلال قصة قوية والتضحية بالشخصيات ، أو لا تضحى بالشخصيات وتفقد الكثافة .

كيرمود : يبدو أن استخدام الأسطورة بشكلها الخام فى روايتى رأس مقطوع والجرس أكثر منها فى « تحت الشبكة » .

— « تحت الشبكة » لها أسطورتها الخاصة ، واعتقد أنها لم تظهر بوضوح فى الرواية .

كيرمود : إنها رواية فلسفية ..

— بالمعنى البسيط . أنها تلمب بفكرة فلسفية . المشكلة التى ذكرت فى العنوان هى مشكلة الى أى حد يبعدك الأمر التنظيرى أو الفكرى . — الذى هو جوهرى من وجهة نظر معينة — عن الشيء موضوع التنظير .. وبطل الرواية شخصية ميتافيزيقية غير فلسفية ، ويفترض أنه مشلول بشكل ما بهذه المشكلة .

كيرمود : وجعلت الرواية تدور فى أماكن توحى بأكبر كم من الواقعية فى لندن وباريس .. ولقد عملت ذلك .

— أنه استسلام لنزوات النفس .. وليس له أى معنى خاص .

كيرمود : التقنيات التى نجحنا فى رواياتك .. كيفية انقلاب العربية ، أو كيفية اخراج الجرس من البحيرة ، وهكذا .. هل هى اطلاق العنان لنزوات النفس أيضا ؟

— ذلك نوع من الافتتان باليات شخصى هار ، نظرية تماما .

كيرمود : سيأتى من يدعوها بأنها أسطورية أيضا ..

— بالطبع . فالجرس نفسه له معنى واستخدمته الشخصيات بوضوح كرمز .. ولكننى أعتقد أن معظم جولاتى التقنية لعب محض .



ان جراهام جرين يستخدم مصطلح « اسطورة » بمعنى مختلف ، وبالتالي يرى المشكلة فى ضوء آخر ، وهو ، تقريبا ، « يرجع » صدى « تورجنيف » الذى قال : « أفضل أن يكون لدى القليل من الهنسة المعارية فى روايتى بدل الكثير إذا كان هناك خطر لانسادهام مقياسى للحقيقة » .

كيرمود : مستر جرين .. فى أحد كتبك وأنت تتحدث عن روايتك « قضية منتهية » The burnt out case قلت : « هل بدأت أصنع حبكة ؟ وأستسلم للاغراء الكامن داخلى لأحكي قصة ممتعة ؟ » . أود أن أسألك بأى معنى يكون الاغراء الكامن لحكى قصة ممتعة عدائيا أو مؤذيا - كما هو المفترض أن يكون - فى انتاج رواية جديدة ؟

— لست متأكدا أن التعميم صائب ، لكننى أشعر أن ذلك ضار لانتاجى رواية جيدة . رغبتى الخاصة أن أصور شخصية محورية تحمل فكرة ما ببساطة معقولة - شخصية أسطورية إذا أردت ، لكن دائما تتحطم البساطة بصنع الحبكة . أضرب لك مثلا من رواية لا أحبها كثيرا هى « لب المسألة » The Heart of the matter ، أردت فيها أن أرسم شخصية بسيطة لرجل أفسده احساسه بالفسقة ، ولكن أثناء كتابة تلك الرواية ، ربما بسبب الصدا الذى أصاب المرء لتوقفه عن الكتابة أثناء الحرب ، بدأت أحمل الحبكة أكثر مما تحتمل ، وشعرت فى النهاية أن تأثير الشخصية قد زال .

كيرمود : تعليق غريب حول مصطلح الحبكة ، ان ايريس ميردوخ تقول بأن الأسطورة هى الاغراء الأكبر لاطلاق العنان لرغبات ونزوات النفس بينما يكون على الروائى أن يهتم بنسج الواقع فى روايته . أنت تقول شيئا يقترب من العكس .. أليس كذلك ؟

— قريبا جدا من العكس . بالفعل .

كيرمود : من الطريف فى هذا الموضوع ان ايريس ميردوخ تقول انها تهبط من وقت لآخر لصنع الاسطورة فى رواياتها .. بينما تعتبر نفسها صانعا للحبكة .. ألسنت كذلك ؟

— أنا أود أن أصعد الى الأسطورة لكننى أجده أقدامى غالبا ملتصقة بوحل الحبكة . وشعورى الخاص أئى كنت أقرب الى ضرب العنصر الاسطورى فى روايتى القوة والمجد The power and Glory ، حيث

شعرت أن الحكمة كانت بسيطة بدرجة كافية للهدف الاساسى لهذه
الرواية لكن تظل واضحة .

كيرمود : أذكر رواية لك ، أعجب بها بصفة خاصة ، وأجرؤ على القول
أنها سبب تفدك الخاص لها فقد كانت ذات حبكة ثقيلة بطريقة
مختلفة ؟ تلك هي رواية نهاية المسألة The End of the affair .
بماذا تشعر حيال ذلك ؟

— أحب الكثير مما فى تلك الرواية ، لكنى ارتكبت غلطة واضحة ،
فى الثلث الأخير منها فيما اعتقد وذلك أفسد على متعة إعادة قراءتها
برغم أنى لا أقرأ كتبى عادة .

كيرمود : من الطريف أن نعرف ما الغلطة التى ارتكبتها ؟

— هى تقديم شئ ليس له تفسير طبيعى أو منطقى . لقد أطلت فى
الجزء الأخير من الرواية بعد وفاة المرأة حيث تتابعتم المصادفات ،
حتى أصبح العاشق مجنوناً من المصادفات التى لا تتوقف ، ووجلت
من الصعب أن أنهى الكتاب بفقدان شخصية رئيسية ، فاختصرت
بشكل سيئ بتقديم شئ لا يقبل ببساطة بالاصطلاح الطبيعى .

كيرمود : هذا يشجعنى بأنى كنت على حق فى وجهة نظرى للكتاب .
بأنه كان رواية عن صنع الحكمة . . وليس فقط روايتاً يصنع
حكمة . . اليس كذلك ؟

— هو كذلك .

كيرمود : وبوضوح تلك المصادفات فقد قويت ذلك العنصر ؟

— صحيح .

كيرمود : فى رواية ، قضية منتهية ، لا تشعر أن للحبكة نوع الوظيفة
التي تؤديها صورة مرآة للتدبر والمعناية ؟

— لا .

كيرمود : هل ترى أن عنصر الحكمة فيها يميل لأن يكون ~~عنصر الأسطورة~~
لا مضيافاً لها ؟

— نعم ، وبطريقة غريبة أنها حبكة أكثر بساطة من حبكة دلب المسألة ،
تفاصيل أقل ، أحداث أقل ، حركة أقل . . . ومع ذلك فإن الحركة
القليلة بدت أنها تأخذ دورا قويا جدا .

كيرمود : أود أن أسألك إذا كنت تشعر بأن هناك نقطة لا تستطيع بعدها
الاستغناء عن الحبكة . . أعنى أنه توجد نقطة كهذه . . ولكن أين
تقع ؟ يبدو مما قلت أنه كلما قلت الحبكة فى الرواية فمن الأرجح
أن تكون أفضل .

— أوافق بشكل ما . وكان ذلك شعورى ، غالباً ، حين أحاول كتابة
رواية عن صراع العواطف كالميلودراما مثلاً ، وأيضاً كرد فعل — حين
كنت شاباً — لكتابات فرجينيا وولف حيث السرد تابع للحالة
والمزاج . . لكنى ما زلت أحب الحركة فى الرواية .

كيرمود : ولكن بشكل عام أنت تعتقد أن تقديم الواقعية ، الحقيقة الواقعية
للعالم فى رواية ما هو نهاية الصبب الذى اتفقنا أن نسميه أسطورة .

— صحيح .

كيرمود : وإن الحبكة فى كليتها هى على نقيض ذلك ، ولابد من السيطرة
عليها على أية حال ؟

— لابد من السيطرة عليها ، لأنه . . مثلاً فى توم جونز هناك كمية
هائلة من الحبكة ولكنها تابعة طوال الوقت الى الشخصية
الرئيسية . . أليس كذلك ؟

كيرمود : من الأفضل اذن للرواية الجيدة أن تكون فيها اسطورة قوية
وشخصيات أخلاقية نوعاً ما ، وحبكة معقدة موقنة جيداً . . وهكذا
فى الواقع لا يوجد أى جدل حقيقى ضد أن تكون هناك حبكة
معقدة جداً .

— لا . . مادامت لا تتمر المركز الأسطورى فى الرواية .



حين سألت أنجوس ويلسون Angus Wilson عن العلاقة بين
الأسطورة والمعنى الذى تقلمه الحياة الحقيقية قال :

— انها مشكلة أساسية بالنسبة لي . يبدو لي أن كل الروائيين الذين أقدرهم قد أسقطوا العالم الحقيقي الذي يستملون منه رؤيتهم الخاصة ، الى أى مدى يتوافق هذا مع الأسطورة التى قد يكتشفونها فى الحياة ، لست متأكدا تماما . على المرء ألا يكون حريصا جدا على اظهار تلك الأسطورة لأنى أعتقد أنها ستتفعل فى العمل ما دام المرء مخلصا لرؤيته الخاصة للحياة . . . بالطبع عليك أن تقتصر على القليل من حقائق الحياة : فإن العنصر الاسطورى ينمو أكثر عندئذ الكتابة ، كان قويا جدا فى «هملوك» . ولكننى لم أحاول أن أظهره ، مع أن العنوان فعل ذلك فى النهاية . وكذلك كان هناك ذلك العنصر الاسطورى فى رواية « مواقف أنجلو سكسونية » ، والآن أحاول بالفعل أن أتمثل مع الأسطورة بطريقة أكثر رمزية فى روايتى الأخيرة .

كيرمود : بغض النظر عن الرواية الأخيرة . . فانت تقول ان التشويه العمدى للواقع ليس أحد أهدافك ؟

— لا . أنا مهتم بشكل كبير فى التشكيل الكلى للرواية ولكن ليس الى الحد الذى أقتص الحياة فيها الى نوع من النموذج الشكلى . . . أعتقد أن ما أردت عمله يختلف تماما ، انه ردود أفعال مختلفة وكبيرة للحياة ، ردود أفعال قوية ، رسوم ساخرة وتشوهات متنوعة . شخصية ، مناظر وصور أقتف بها قرائى آملا أن أكون قد وضعتها بشكل دقيق فى رواية مصممة بشكل جيد قدر الامكان . وذلك هو ما يجعلنى أعتقد بخطأ الذين يسألوننى ما الذى تريد رواياتى أن تقوله لهم . . اننى لا أؤمن بالرواية التعليمية .

كيرمود : شعرت أحيانا ، برغم انى لا أتمسك بذلك بقوة ، بأن هناك درجة من الواقعية ، من الدقة فى تقديم طبقة معينة من المجتمع ، وأن ذلك يقل كلما تحركنا هبوطا فى السلم الاجتماعى .

— قد يكون ذلك صحيحا . ودفاعى الوحيد أنى أتحرك فى مدى أوسع من الروائيين الذين يكتبون الآن . أريد أن أقول شيئا عن كل المجتمع بطبقاته المختلفة ، لكننى لست متأكدا تماما اذا كانت بيوت الطبقة العاملة يمكنك أن تجد فيها كذا . أو كيت ، يمكننى الذهاب والتحقق من ذلك ، لكنها ليست الطريقة التى أسير عليها .

كيرمود : لا أعتقد أن أحدا يهتم ما دام الأشخاص المعنيون لم يفقدوا درجة معينة من الواقع الأخلاقى اذا صح التعبير . لكن السؤال عن

الشخصيات من « الطبقة الوسطى » العليا فى رواياتك .. هناك فكرة عامة بأن كل هذه الشخصيات تنتهى الى شخصيات بذيئة .

— ليس كل الشخصيات ، ولكن عددا كبيرا منها واع بنفسه بدرجة كبيرة ، وأنا من الناس الواعية بنفسها جدا ، انهم يقومون بحكمهم الخاص على أنفسهم ، تقريبا قبل أن أستطيع فعل ذلك ، لكنى أعمل ذلك ببعضهم بالطبع ، مثلا شخصية « ميج اليوت » كانت بالنسبة لى شخصية بطولية ، وهى متزوجة قليلا من شخصيتى أكثر من أية شخصية كتبتها ، وهى شخصية تستطيع مواجهة الانهيار بسهولة ، ولكن من ناحية أخرى ، فإن لديها هذا النوع من القدرة القابلة للافساد بملاحظة النفس ، اعتبر هذا مرضا لكنه مرض ضرورى للناس المتحضرة ، أوافق على أن شخصياتى قد لا تكون خيرة تماما أو حتى قريبة من ذلك ، لكنها لا تحاول أن تجعل من نفسها آلهة كثيرا ، وحتى اذا فعلت فهى واعية بذلك بدرجة كبيرة .

كيرمود : هذه الطريقة تشبه طريقة جورج اليوت فى الكتابة .. لا أدرى اذا كان هذا يقوى الرابطة بينك وبينها .

— لا أدرى لماذا لا يحاول المرء مثلا الكتابة كجورج اليوت .

كيرمود : لا خير فى ذلك .. ما عدا أنها حين تريد لشخصياتها أن تكون بذيئة ، حتى لو كان كذلك بطريقة معقدة كشخصية « روزموند » .. فهى تكون بذيئة بطريقة يدركها عدد كبير من الناس

— صحيح .

كيرمود : فكرتك عن الواقعية أكثر حيادية مما كانت عليه فكرة جورج اليوت .

— أعتقد أنى أكثر عاطفية من جورج اليوت ، أعتقد أن شخصياتى البذيئة أنجزت بشكل أفضل ، لكن ربما شخصياتى الطيبة ليست كذلك .

كيرمود : تريد القول ان الفرق هو فى الواقع ، نوع من الاختلاف فى الواقعية أكثر منه اختلافا فى المعالجة ، وبأن لك النوع نفسه من المعالجة الروائية ، لكن ما تتحدث عنه الآن شيء مختلف تماما .

— لا أعرف اذا كان لى الحق فى قول ذلك . هناك الكثير مما تدعوه طريقة معالجة جورج اليوت ، لكن فوق ذلك ومع ذلك ومختلط بذلك

شيء يشوه الأمر .. تكتل ضخمة من نوع الديكنزية (نسبة إلى ديكنز) وهذا ما يميزني عن كتابة جورج اليوت .. إن لدى هذا الجانب الكبير من .. كيف أقوله ؟ أنا متأكد أن لدى شخصياتي دوافع سادية قوية تظهر في كتبي ، وحين أراها أحاول خنقها ، لكن ذلك صعب ، لأن عالمنا المعاصر ، عالم شاعت فيه الدوافع السادية بوفرة ، ولذا كيف يمكنني أن أعرف أن هذه الدوافع من عندي أو من العالم الذي نعيش فيه !



نواجه الآن رواية تنتعش أسطورتها في عزلة سامية عن حقائق الوجود المعاصر ، السيدة كومبتون بيرنيت Compton-Burnett أكثر معاصرينا عقلية استقرائية في الرواية ، وهي ترى أن الشكل في الرواية يجب ألا يشوه الواقع .. تقول :

— لابد للرواية من شكل ولا بد أن تطوع نفسها لهذا الشكل .. ولا أظن . أن هناك طريقا آخر .

كيرمود : أفهم إذن أنك تودين القول إن مجرد العمل في ابتلاع حبة ما يتضمن درجة من تشويه الواقع .. ؟

— ليس تشويها للواقع ولكني أعتقد أنها تصنع إطارا لصب الواقع فيه .. أعتقد أن الواقع والحبكة يجب أن يطوعا بعضهما لبعض .. لا أن يشوه أحدهما الآخر .

كيرمود : هل تناول جانباً آخر من أعمالك ، يخطر على ذهن الناس حين يفكرون بهذه القضية ، وهي طبيعة حوارك واتساق لهجته النسبية وسط أناس من كل الطبقات .. الآباء .. الأطفال .. وهكذا .

— لا يبدو لي أبداً أن الخدم يتحدثون كالأطفال أو أن الخدم والأطفال يتحدثون كالأخرين .. البعض يظن ذلك .. لكني أعتقد أنهم لا يفعلون .

كيرمود : كأحد قراء رواياتك .. أود القول أنهم لا يتحدثون بالفضبط بشكل مشابه ولكنهم يتحدثون اللغة نفسها .

— كلنا نفعل ذلك .

كيرمود : ذهني أستخدم كلمة لهجة مميزة . . . لأنهم كلهم يتحدثون اللغة نفسها التي تتحدث بها الطبقة العليا .

— لا أظن أنهم يفعلون ذلك . ان الخصم صدى للآخرين . . . وأعتقد أن لهم نغمة مختلفة ، ولكن اذا لم يلتقطها القارئ فذلك غلطى ، البعض يلتقطها .

كيرمود : بكلمات أخرى تودين أن توضحي أن هذا التشابه هو مظهر زائف كما يبدو لي وأن . . .

— صحيح . . . لكنك تقولها بشكل غير لطيف من وجهة نظرك .

كيرمود : لكن التشابه عرضى واقى فى الوضع الاجتماعى .

— أعتقد أنه كذلك . . . وأعتقد أن الأطفال يتكلمون بطريقة مختلفة . . . لكنهم يتحدثون بالفعل بلغة رسمية اذا أصغيت اليهم . . . الأسلوب يأتى بعد ذلك أن ما يلتقطه الناس . . .

كيرمود : . . . أيمكن أن أسأل ثانية فى محاولة لانقاذ موقفى وتقييم درجة معينة من الاتفاق حول اللهجة التي تتكلمها شخصياتك . . . لاحظت فى عدد كبير من رواياتك الميل الى استخدام ما يسمونه فى المسرحية التجنبية (Aside) (قريية من المفاجأة الفردية) دون ملاحظة ان التقليد الدرامى لا يجعل التجنبية مسموعة بقوة . . . لكنها دائما جهورية فى حواراتك .

— أعتقد أنها كذلك . . . وضعتها لكى تسمع بقوة . . . لا أرى كيف يمكنك أن تكتب كتابا - فى حالتى - كشيء بين الرواية والمسرحية ؟

كيرمود : فى احدى رواياتك الحديثة ، احدى الشخصيات تقول : « لا شيء فيها يمكن نطقه بصوت عال » أتذكرين تلك الملاحظة ؟ أينطبق ذلك على معظم حوارك ؟

— على بعضه فقط . . . لكنى أعتقد اذا كنت تكتب حوارا . . . فانه يجب أن ينطق بصوت عال . . . والا لا يوجد هناك كتاب .

كيرمود : أنت تستخدمين الحوار بدرجة كبيرة فى رواياتك . . . كما انك حددت المشهد فى بيت معين وعائلة معينة كما لو أن الأحداث تدور فى زمن مضى عليه مستون عاما مثلا .

— اعتقد حين ينتهى هذا الوقت ستعرف الزمن وتعرف الحياة .. ان كثيرا من تلك الحياة التى أصفها ما زال موجودا ، ربما فى الريف أكثر منه فى المدن .. واعتقد أن الناس ستعود بالتدريج للحياة بهذا الشكل .. اعتقد أن هناك طموحا لدى أناس كثيرين لينضموا لتلك النوعية من الحياة .. واعتقد أن العلاقات الانسانية ستكون الشيء نفسه اذا صورت سواء فى مشاهد ضيقة أو واسعة .

كيرمود : انت تعتبرين أن هذا النوع من تاريخ العائلة .. نموذج أعلى .

— لا أنظر اليه كذلك .. لكنى اعتقد أن التاريخ يعيد نفسه .. وبدأ يعيد نفسه قليلا .. ولم يتوقف عن السير .

كيرمود : انت تتحدثين الآن عن الأوضاع الاجتماعية وأنا أتحدث أكثر عن العلاقة بين الآباء والأبناء .

— أنا أتحدث عن الاثنين .

كيرمود : لكن لو أخذ المرء ذلك النموذج .. فمن الطريف مثلا أن نوع المجتمع الذى تصفينه .. يشابه نوع الحياة العائلية التى أقام عليها فرويد ملاحظاته .

— اعتقد أن الحياة العائلية ستظل دائما تملك جوهرها الخاص كما تعرف .. اذا كان للناس حياة عائلية ، انهم يخبروننى بالطبع ، ولا أعرف اذا كان ذلك حقيقيا .. ان بعض الآباء يتركون أولادهم كلية لترعاهم الدولة وأنه لا يوجد هناك ما يسمى بالحياة العائلية .. لكنى بالطبع لم أقابل هؤلاء الناس .. وأنا اعتقد أن الحياة العائلية موجودة وتستمر فى الوجود .

كيرمود : بعض الأحداث التى وقعت للعائلات فى رواياتك .. ليست من النوع الذى يحدث فى العائلات العادية .

— قد يحدث ذلك . اعتقد بأنها تحدث بأكثر مما يعرف الناس .

كيرمود : أهذا ما تودين قوله ؟ مثلا فى كتاب « التراث وتاريخه » أغراء زوجة الرجل المجرور لابنه ، والتشويش والافساد الذى حدث فى جبل تال نتيجة لهذه العلاقة .

— اعتقد أنه قد يحدث .

كيرمود : ما نراه فى العائلات هو نوع من التوتر المادى .. فى دولة خالية من الانحلال .

— الحكمة ضرورية .. لأن لابد للكتاب من شكل .

كيرمود : ان التشابه بين الحكمة فى رواياتك .. والحكمة فى روايات تقليدية معينة سببه أن العائلات دائما متشابهة .

— اعتقد ذلك .. ولكن ، فى الحقيقة ، لقد تعلمت تعليما كلاسيكيا .. وربما تأثرت دون أن أدرك ذلك .. دون وعى .. حقيقة لقد قرأت المسرحيات اليونانية وأنا صغيرة .

كيرمود : عموما ، لا تريدن القول ، كما يفعل بعض الروائيين أن هناك عنصرا من البناء الاسطورى فى حيكك .

— لا .. لا اعتقد ذلك .



وجهة نظر أخرى لعلاقة الاسطورة — بالواقع ، يقدمها لنا الروائي س . ب . سنو ، وهو وحده من بين المشاركين الذى يكتب بمعنى ما « الرواية الضد » ، وهو دائما فى رد فعل مع صانعى الاسطورة الشكليين فى العشرينات والثلاثينات ، يبدأ حديثه بتطبيق مقولة رواية شفافة ورواية صحفية على تولستوى فيقول :

— لو طبقنا أحد هذين الوصفين على تولستوى .. فإن أعماله ستقع ضمن الرواية الصحفية .. وهذا يجعلنى متشككا فى هذا التقسيم كلية .

كيرمود : ان مردوخ لا تقول ان كل الروايات تقع ضمن هذين التقسيمين .. انها كما فهمت تعارض الرواية الشفافة بالقدر نفسه الذى تعارض به النوع الآخر .

— اذن فان غياب التحديد الشكلي .. يحيرنى نوعا ما .. فنحن لا نستطيع اختراع الفوضى كما يبلو لى .

كيرمود : اذا كان هذا التقسيم مقبولا .. افترض اننا نريد أن نضع رواياتك قريبا منه .. فأنت تنتمي للنوع الصحفي أكثر منه للشفاف هل أنا مصيب في ذلك .

— بالتأكيد .

كيرمود : هل يعنى هذا أن لديك بعض الشك في النماذج الشكلية والإشارات الى الاسطورة وما شابه في الروايات ؟

— على أن أميز بين هذين النوعين ، ليس لدى اعتراض على النماذج الشكلية المختلفة ، واعتقد أنها قد تعطي قوة كبرى للرواية .. وروايات كثيرة من التي يمكن أن نطلق عليها صحفية ، لها تخطيط شكل عميق .. أما الاسطورة فأنا أتشكك فيها أكثر .. إلا إذا جاءت طبيعية تماما ونابعة من العمل نفسه . لا أعتقد أنك تستطيع أن تحمل الاسطورة بأكثر ما يمكنك أن تحمل الرمز .

كيرمود : أنت ترفض عموما القطيعة بين العالم الواقعي — بالمعنى الذي نستخدمه في هذه المناقشة — وواقعية الرواية .. يجب أن تكون بينهما علاقة مستمرة .

— بالتأكيد .

كيرمود : هل تنتقل الى فكرة الروايات التي نعتبرها نوعا من التاريخ الاجتماعي .. الروايات التي تتصل بشكل كبير ومستمر بالحقيقة والواقع .. هل يمكن القول ان رواياتك تنتمي نوعا ما الى هذا النوع من الروايات ؟

— أعتقد ذلك .. فالشخصيات التي تعيش زمانها ، وتعتبر مشدودة اليه ، اذا حاولت أن تحرر أقدامها من تلك الأرض المعينة فانك تفهمها بشكل خاطئ . لكن الرواية ليست بالفعل تاريخا اجتماعيا بالمعنى الدقيق ، حتى الروايات التي تبدو وثائقية بشكل عميق مثل أعمال بلزاك أبعد بكثير عن التاريخ الاجتماعي مما يظن البعض ، واعتقد أن ذلك ينطبق على أعمال أيضا .

كيرمود : الى أية درجة أثر كونك عالما على وجهة النظر الواقعية التي تقدمها في رواياتك ؟

— قليلا .. من الصعب على أن أقول الى اية درجة .. أنت أقدر على ذلك .. ولكن بالتأكيد جزءا من تاهيلي يجعلني متشككا في كثير من المقولات التي يفكر فيها كثير من الكتاب .. ويعطيني ، فيما اعتقد ، وجهة نظر أبسط لنوع الحقيقة التي ينبغي أن أتوجه اليها .

اعتقد أن هناك أشياء معينة يمكن قولها حول أناس ما في مجتمعهم .. حقيقة موضوعية .. وهي أنهم يشبهون ذلك في تلك الأماكن في ذلك الوقت ، مزاجهم كذا وكذا ، تفاعلهم مع بيئتهم وتفاعل بيئتهم معهم .. يمكن أن تقول تسجيلا لنوع ما من الدقة .

والروائي الواقعي عليه أن يفعل ذلك .. واعتقد أنه يفعل ، ويبدو لي ذلك ليس مفايرا كثيرا للعملية العلمية .. أو على الأقل في الروح .

كهرمود : هل الشروط التي تفرضها على الأنماط الشكلية التي تصب فيها الواقعية حين تكتب رواية من أى نوع ، لا تبدو لك أنها تشبه تلك الواقعية بالقدر الذي يمكن أن تفعله تجربة علمية ؟

— الى مدى أكثر .. لكن ليس بدرجة كبيرة .. اعني نوع النماذج الشكلية للسرد المهمة جدا في الرواية ، لدى معين بالطبع ، تبدو بشكل أكثر أناقة بدرجة ما من أى شيء تحصل عليه من شريحة وثائقية من الحياة .. لكنني لا اعتقد أنها تؤثر في الشخصيات أو المشاهد المعينة التي هي في الحقيقة الخبز والزبد وقلب الرواية .

كهرمود : اذن لا يمكن القول ان هناك تشابها بين ما تفعله كروائي ودرجة التشويه الذي تصنعه بعض أنواع التجارب العلمية .. انه نوع مختلف من التغير ذلك الذي يستنتجه العقل من الحقائق ؟

— نعم .. لأن درجة التجريد التي يفكر بها المرء في التجربة العلمية .. بعيدة جدا عما تستنتجه عن العالم الآتي من الواقع الذي لا تطبق عليه الشروط نفسها ، لكنني اعتقد أن درجة معينة من الروح ذاتها متوافقة بين الاثنين . أفكر بما كان تولستوى يحاول عمله في « الحرب والسلام » ، وبدرجة أخرى ما حاولت جورج اليوت أن تفعله في « ميدل مارش » ، انه قريب بروحه من عمليات علمية معينة . فقد حاول تولستوى الاخبار بكثير من الحقائق ، لا شيء منها قد تخيله أو نسيجه من الأملطورة أو رسمها نتيجة لتشكيل ما ، من تجربته الداخلية ، أراد أن يقول ان هذا وذاك قد حدث ، وهذا الشخص تصرف بالشكل التالي ، وكان يستولى عليه بشدة

تحريك القوة الفاعضة للتاريخ ، لكن كان عليه أن يعبر عن ذلك باستخدام أشخاص معينين في مواقف معينة ، وهذا يملو لى درجة من الموضوعية لا يمكن أن تصل إليها فى العلوم الطبيعية خاصة فى العلوم التى تحتاج الى درجة كبيرة من الملاحظة كالعلوم البيولوجية مثلا .

كريمود : أستخلص من كلامك ، أنك لا تتفق مع الروائيين الجدد فى فرنسا بأن الرواية نفسها قد فرضت علينا شكلا من الواقعية التقليدية ، وأن هذه الواقعية قد أصبحت بالية .. وأن المطلوب الآن طريقة جديدة للنظر من خلالها للأمور ؟

— أنت تعرف كما أعرف ، أن هذا قد قيل من قبل وبقوة بعد سنة ١٩١٧ من أتباع مدرسة « بلومزبرى » ، وهو بالضبط ما طرحته فرجينيا وولف ودوروثى ريتشاردسون ، الذى جعل الرواية بلا معنى لفترة قصيرة جدا .. وبمضى زملائى وأنا معهم ، كان علينا أن نضيع وقتنا طويلا - غير ضرورى - للتخلص من ذلك الارث وإيجاد طريقة مختلفة لتناول الأشياء ، وارى من الغريب أن يظن الروائيون الفرنسيون أن هذا شيء جديد .



كاتب آخر ، أصغر سنا بكثير من سنو ، مهتم جدا بأرنولد بينيت ، هو جون وين John Wain لا يعتقد بأن الاسطورة لها اليد الطولى مع الواقعية ، ويرى أن الواقعية هي شيء تقف أنت خارجه وتختار منه :

— لا أعتقد أن هناك واقعية واحدة ثابتة ، هناك تدفق ضخم من مادة خام ، تجارب من كل نوع ، عملية وعاطفية ، كل متلاطم خام ، وكل ما عليك هو أن تختار القطعة التى تستطيع أن تعالجها فى هذا الوقت ، وتبتكر بعض الوسائل لمعالجتها ، وهناك كتاب كثيرون ، وأحيانا كتاب ممشاؤون ، يكتبون الكتاب نفسه مرة ومرة ، والخطر الأكبر انهم اذا استمروا فى ذلك سنة بعد أخرى ، فانهم يبدون بالشعور أن نوع الواقعية التى يقسمونها شيء ثابت وأصيل ، وأنا لا أعتقد بالفعل أنها ثابتة .

كريمود : أنت تكتب كتباً أخرى بجانب الروايات ، ولأنك تعتقد أن الرواية

تفرض وجهة نظر ثابتة ، ثابتة داخل حدود واسمعة جدا من الواقعية ، فان ذلك لا يسعدك دائما .. وتسعى لعمل اشياء أخرى ؟

— هناك أنواع معينة من التجربة ، وأنواع معينة من الادراك ، مناسبة تماما لمعالجتها بأنواع معينة من الشكل ، مثلا فى نقد فرجينيا وولف لأرنولد بينيت وجعلت أن الرواية الواقعية لا تستطيع أن تعالج سوى أنواع معينة من التجارب ، وأن الأنواع الأخرى لا يمكن معالجتها بالرواية الواقعية ، وإرادت أن تعرض نوعا آخر من المجالات لهذه التجارب ، وأنا لا أعتقد أن ذلك مشروع أو سليم على الإطلاق ، الشيء الوحيد هو الحرية الكاملة للموقف ، ما دمت جاهزا لالتقاط أى شيء . وتحملت مشقة تدريب نفسك على صبه بأى شكل ، سواء أكان الرواية الواقعية أم الرومانسية أم السريالية أم المسرحية أم البالية أم السترك . لا أهتم بما يكون .. ما دمت مستعدا لالتقاط الشكل الذى سيحتوى قطعة الواقعية التى فى ذهنك .

كهرمود : هل تحدثت قليلا عن رواياتك ؟ كثير من الناس يشيرون الى الاسطورة ، وهى نوع من نموذج تفرضه عقولهم وهو يوه الحقيقة كما يرون . هل تشير أنك فى رواياتك قد انضمت فى الاسطورة بهذه الطريقة ؟ وهل وجدت فى ذلك مشكلة ؟

— ليست كل رواياتى على درجة واحدة من النجاح أو القابلية للقراءة . وفى حالة معينة ، فى أحد كتيبي وهو كتاب سيبى ، فرضت تفسيراً مبهيناً على الأحداث التى سأكتبها قبل أن أكتب عنها ، وتصورى للطريقة التى تصرف فيها الشخصيات وتتواجد ، والطريقة التى تسير بها الأمور كانت خاضعة منذ البداية لتصور ثقافى معين .. والنتيجة كتاب سيبى .

كهرمود : ماذا عن الاستثناء الغريب ، أو الاستثناء الواضح ، مثلا عند وليم جولدنج ، حيث تشير سلسلة من الأحداث الى الاسطورة ، وحيث الاسطورة تشير الى سلسلة من الأحداث التى لا تذهب فى ملأها بعيدا جدا عن تلك الاسطورة .. على الأقل تلك فيما يبدو الى الطريقة التى يعمل بها ؟

— وليم جولدنج كاتب أعجب به بدرجة كبيرة ، وهو ليس روائيا بقدر ما أرى .. انه كاتب رمزى . ان له تصورا معيناً حول الوضع الانسانى ، وهو فيما أظن ، يكتب ويبدع رمزا ليقدمه به .

كيرمود : ولكنك تقول ان الرواية شيء تضيق به .. ألا يوجد في هذا ما يدعو أن تضع هذا النوع من الكتب ضمنها ؟

— تحتاج أن تسير مسافة طويلة قبل أن تصل الحدود في الرواية ، ولكنك تصل أحد الحدود في النهاية ، وجولدنغ يعمل فيما وراء هذه الحدود .

كيرمود : وماذا عن الحدود في الجانب الآخر .. الحدود حيث إنزلت بينيت في الجانب الروائي منها .. ماذا يمكنك أن تضع في الجانب البعيد منها ؟
الصحيحة .

كيرمود : لكن ذلك شيء ما قريب من الرواية .. مثل كتب وليم جولدنغ ؟

— لا .. لأن الرواية الواقعية كما يفهمها الكتاب الفرنسيون الذين اخترعوها ، وكتاب مثل بينيت الذين اقتبسوها .. تقع في الواقع على حافة التقرير الصحفي .. ان التقرير الصحفي هو بالفعل الذي لا يأخذ مكانته وهو يكتب بطول هائل وتفاصيل كاملة .

كيرمود : كما فهمت من كلامك .. فانها ليست إحدى مشاكلك .. القلق حول تشويه الواقع بفرض شكل معين على الرواية تصبه فيه ؟

— تشويهها .. لا .. لكن وضعها باطار وشكل معين .. فذلك صحيح . أشعر مثل الفأر الذي يأكل في قطعة جبن ضخمة . هناك أميال وأميال من الجبنة ، على الأقل كبيرة بالنسبة لي كقمة افرست ، واعتبر نفسي ، أنجزت أنجازا جيدا لو استطعت أخذ قطعة صغيرة من هذا الجبن وشكلتها بأي شكل . فعمل الكتابة كله هو قول الحقيقة ، وإذا استطعت الاخبار بأي جزء من الحقيقة ، وواصلت لتجمله حقيقيا برغم أنك تضعه في شكل أدبي ، إذن فليرحمني الله .. ذلك يكفي .



المشارك الأخير الذي قلب كل هذه المقولات ، يقول بمقلانية ان الاسطورة هي الحكمة ، الاسطورة هو ما تصنعه أنت بالحقيقة ، وهو على ما يبدو أكثر ما يشد اهتمام موريل سبارك Muriel spark

التباين الواقعي هو الأكثر نقاء وأكثر القضايا قلما ، وهو ما يقع وراء كل هذه الأحاديث .. هل الروائيون كاذبون ؟ وإذا لم يكونوا كذلك ، فما هو نوع الحقيقة التي يحكونها ؟

— بالنسبة لي الحكمة هي الاسطورة الأساسية ، لا أعرف الكثير عن الأساطير ، إذا فكرت في الحكمة أخذتها كقضية مسلمة بأنها الاسطورة ، ولا أهتم بالأساطير التي هي ليست كذلك .. فالحكمة فيها شيء عالمي .

كهرمود : سنتناول هنا كتابا لك هو « المزون The Comforters » لأنه يشتمل على الكثير مما قاله الآخرون ، في هذا الكتاب وضعت اسطورتك .. لكنك جعلت منه عمدا لعبة حول الروايات ، اليس كذلك ؟ هنا اختلطت الرواية في النص ، وتظل تتدخل ، هل هذا بسبب اهتمامك بالشكل الروائي الذي يرى فيه الناس أنه يطرد الحقيقة من العمل . لقد أصبح العمل لعبة بدل أن يكون نصا .

— لا أعتقد أن الأمر كذلك . هذه الرواية هي أولى رواياتي ، لقد طلب مني أن أكتب رواية ، وأنا لم أفكر كثيرا في الروايات ، اعتقدت أنها طريقة عاجزة للكتابة ، وهكذا كتبت رواية لأحقق التكنيك أولا ، لأنسجم مع نفسي في عملية كتابة رواية ، رواية عن كتابة رواية .. والأصل في كتابتي هو تبرير الوقت الذي ضيعته .. أنها محاولة لاسترجع الزمن .. أتدرك ذلك ؟

كهرمود : تستخلصين كلمة تضييع الوقت كأنها نصيحة .

— لو سرت بنجاح لما كان هناك تضييع للوقت .

كهرمود : الروايات التي كتبتها منذ « المزون » ؟ لم يكن فيها هذا التهور حول الشكل كما أسميه .. مع أن فيها شكلا ما .

— صحيح .. لأنني لاحظت نوعا من التهور كما تسميه .. فقررت أن أفضل ما أفعله أن التزم بالحكمة وبالشكل وأقول ما أود قوله ضمن تلك الحدود . وقررت أيضا أن أكتب روايات قصيرة عن عميد ، وكثيرون يطلبون مني كتابة روايات طويلة — لأصبح السيدة تولستوى .. أنت تعرف .. لكني رأيت أنه ليس من الصواب ملء كأس صغيرة بمكيال من البيرة .

كهرمود : تميلين لاختيار مجتمع محظود وليس مجتمعا تولستويا ، لأناس عجائز جدا مثلا .. هل هذا بسبب أن المجتمع الكبير يعتبر مجالا كبيرا جدا لما تريدین قوله ؟

— جزئيا بسبب مزاجى الخاص والدستور الذى وضعت له لكتاباتي ، حين أصبح مهتمة بموضوع ما ، ولنقل انه العمر المتقدم ، يملو لى أن العالم مملوء بهم ، وعالم ضيق ضئيل مملوء بالعواجز ، مملوء بما أدوسه ، يصحون مركز العالم وكل ما عداهم حسوا ، كأنما أصابنى مس حتى انتهى من الكتابة عنهم . بذلك الشكل أرى الأشياء . كتبت رواية عن العزاب غير المتزوجين وبدا لى أن كل من أقابله كان عزبا ، حقيقة غريبة ، فهؤلاء الناس يصادفوننى كثيرا أثناء الكتابة ، ولا أخذ وقتا طويلا لانتهى .. لذلك فالأمر ليس صعبا .

كهرمود : ولا تشعرين بضرورة توضيح الفرق بين هذا العالم الذى تخلقينه والعالم الدائم الواقعى .. بما انك كاتبة خيالية .. فقد تصنعين عالما مليئا بالحشرات مثلا أو برجال كبار الحجم أو صغار الحجم ؟ ..

— لم أزعم أن رواياتى حقيقية . قلت انها خيال ينبثق منه نوع من الحقيقة ، وأخذ فى اعتبارى نوعيا أن ما أكتبه هو خيال ، لأنى مهتمة بالحقيقة ، الحقيقة المطلقة ، ولا أظاهر بأن ما أكتبه أكثر من امتداد خيالى للحقيقة — شئ ما مخترع . لا أقول ان ذلك الشخص عاش وان ذلك الشخص قد قطع الطريق .. لأننى ببساطة أكتبه ، فى محكمة القانون فان ذلك لا وزن له وليس حقيقيا ، ما أكتبه ليس حقيقيا ، انه حقية أكاذيب ، هناك حقيقة استعارية وحقيقة أخلاقية وما يسمونه تأويلا ، أنت تعرف الأنواع المختلفة من الحقائق ، وهناك الحقيقة المطلقة ، التى أعتقد أنها تحتوي على أشياء يصعب تصديقها ، لكنى أصدقها لأنها مطلقة . وهذا جانب واحد من الحقيقة ، ولكن اذا اردنا أن نعيش فى العالم كمخلوقات معقولة فلا بد أن نسميها أكاذيب . ولكن لأن المرء يضع ذلك فى عمل خيالى . فالمرء اذن ليس بكاذب ، وأعتقد أن هذا ما يدركه الناس ، لكن الناس تنزعج بالفعل لو قلت لهم : ان « جولد والذئاب الثلاثة » حقية أكاذيب .

كهرمود : أحد المعانى التى استخدمت فيها كلمة اسطورة فى هذه المناقشات هو لتغطية هذا العنصر اللاواعى فى أية قصة أو حبكة .. وكثير من الناس يظنون انك كلما أسرعت فى الوصول لهذا المستوى كان

الكتاب أفضل ، وآخرون مثل إيريس مردوخ التي تعتقد أنه في
الدقيقة التي تنحرفين إليها للكتابة بتلك الطريقة ، فانك تبدئين
الكتابة بشكل سيئ وتستسلمين لنزوات ورغبات الذات .

— قد تكون على حق ، فأفضل شيء أن تكون واعيا بكل ما تكتبه ،
ثم دع اللاوعي يعتنى بنفسه اذا وجد ، فنحن لا نترك ذلك ،
فلو عرفناه لما كان لا وعيا ، لابد أن تكون واعيا قدر ما يمكنك
بما تفعله ولا تستسلم للاغراء — وهو ما يحدث لمعظم الكتاب — حين
يقولون لقد أنجزت ذلك بروعة والآن سأفعل ذلك بلا وعي . انه
خطأ فادح . . فاللاوعي لامحظود تماما . . أفضل شيء هو أن تعرف
ما تفعله فيما تعتقد .

كيرمود : انها تهمة قديمة القول بأن الشعراء كاذبون ، ونحن نضجع
الروائيين اليوم ضمن الشعراء ، والدفاع القديم هو أن الذي لا يشبه
شيئا فهو لا يكتب ، اهذا ما تودين قوله في النهاية ؟

— اعتقد ذلك ، على الروائي أن يقول ما حدث ، أعبر عنه بالماضي
البسيط مع أنه يحدث بالفعل في المضارع ، الأشياء تحدث والمرء
يسجل ما حدث بعد ثوان من حدوثه ، لا أعني بالطبع أن المرء آلة
تسجيل كما ظن « بليك » بنفسه ، بأنه نوع من الوسيط بين الملائكة
والمخلوقات ، ان ما أعرفه أن الأحداث تحدث في ذهني واسجلها ،
سواء اتفقت مع هذه النظرية أو تلك . . مع هذه الاسطورة أو
تلك . . فذلك شيء لا علاقة لي به .

ملاحظات حول رواية لم تنته بعد

جون فولز

الرواية التي أكتبها الآن (عشيق الضابط الفرنسي The French Lieutenant's Woman) تقع أحداثها منذ مئة سنة ، ومع ذلك فانا لا اعتبرها رواية تاريخية ، وهو نوع من الروايات اهتمامي به قليل جدا ، بدأت حكاية هذه الرواية منذ عدة شهور كصورة بصرية . امرأة تقف على حافة رصيف مهجور تنظر الى البحر ، ذلك كل شيء . وذات صباح اثبتت صورة هذه المرأة في ذهني وأنا مازلت في السريـر نصف نائم ، وهي صورة لا تتواصل مع أية حادثة فعلية في حياتي (أو في الفن) يمكن أن أذكرها ، مع أنني لسنوات عديدة اعتدت أن أجمع كتباً غامضة ومطبوعات منسية ، كل أنواع الكتابات المهملة في القرنين أو ثلاثة القرون الماضية ، وفات حيوات سابقة ، وافترضت ان هنا يحملني دائما في نوع من الاحتشاد الكثيف ، يمكن من خلاله أن تنفذ صورة كهذه الى شاطئ الوعي .

وبرغم تجاهلي لهذه الصورة ، لكنها تكررت . ثم بدون سبب مفهوم توقفت ، فبدأت استعينيها عن عمد ، وأحاول أن أخلل لماذا تخيلت هذه الصورة بعض القوة لشيء وشيك الوقوع ، كان الأمر كالفنـز ، رومانسيا غامضا . وبدا أيضا ، ربما بسبب رومانسيته ، لا ينتمي الى العصر الحاضر ، ورفضت المرأة - في ذهني - أن تنظر من نافذة في استراحة مطار ، لابد من هذا الرصيف القديم - حيث تصادف أنني أعيش قرب واحد منها ، قريب جدا للدرجة أنني أستطيع رؤيته من أكثر الأماكن انخفاضاً في حديثي ، وأصبح هذا الرصيف القديم ذا معنى خاص . لم أر وجه المرأة ، ولم يكن لها أية جاذبية جنسية ، لكنها كانت من العصر الفيكتوري ، وحيث أنني أراها في ذهني دائما باللقطة نفسها ، مدبرة ظهرها ، فأنها أوحى لي بفضيحة في العصر الفيكتوري ، بأنها منبوذة ، لا أعرف جريمتها لكني رغبت أن أحياها ، وقعت في حبها أو في حالتها ، لا أعرف في أي منها . تسلطت على صورة هذه المرأة الحامل

وانا فى منتصف رواية اكتبها ، ولدى فكرة لثلاث او اربع روايات اخطط لكتابتها ، كانت صورة تتداخل وسط عملى ، لكن بدرجة جعلت من العمل الذى اقوم به هو الناصر المتطفل فى حياتى . هذا الوعى العارض من المسموح له أن يظهر أثناء كتابة عمل آخر - تطورا غير منخطط لشخصية ، احداثا غير متممة وهكذا - ويتتبع المراء الحادثة ، ويخاف على العمل المخطط - لكن تلك هى القاعدة .

ان العيب الرئيسى الذى يملكه الكاتب هو النرجسية او البيجمالية . فالشخصيات (وحتى المواقع) مثلها مثل الاطفال او العشاق ، تحتاج لرعاية واهتمام واصفاء ومراقبة واعجاب دائم ، وكل هذا يصبح متعبا للكاتب النشط ، ولا يمكن أن يزوده بالطاقة الا شيء مماثل يحبه المراء . سمعت البعض يقول « اريد أن اكتب كتابا » . ولكن الرغبة فى كتابة كتاب ، مهما كانت متقدمة ، فانها ليست كافية ، وحتى لو قلت « اريد أن تتلبسنى مخلوقاتى الخاصة » فذلك ليس كافيا ، فكل الكتاب الموهوبين ممسوسون ، بالمعنى السحرى القديم ، بخيالهم الخاص ، حتى قبل أن يفكروا فى الكتابة بوقت طويل .

هذا التكوين التشبث بالمراء بلا موعد ، لابد أن يكسر كل قواعد الكتابة الابداعية ، يبدو فى أحسن حالاته كالطفل ، وفى أسوأها طفوليا . افترض ان الطريقة التقليدية فى الكتابة أن يكتب المراء ما يريد قوله ، ثم يكتب ما خبره وجربه ، ثم يخرج الاثنين أو يربط بينهما ، وجربت تلك الطريقة ، بدأت بمخطط تحليلى وبمجموعة من الشخصيات مرتبة ومنظمة ومستعمدة لشيء ما ، ولكن المسودة كانت بائسة . رواية الساحر (وقد كتبتها قبل جامع الفرائشات وكان أصلها صورة أيضا) قفزت الى ذهنى من زيارة عادية جدا الى فيلا فى جزيرة يونانية ، لم يحدث شيء غير عادى ، ولكن ظلمت أترده على الفيلا - فى اللاوعى - مرة ومرة ، شيء ما يريد أن يحدث هناك ، شيء لم يحدث لى فى وقت الزيارة ، لماذا لابد أن يكون فى تلك الفيلا ، وتلك الزيارة الوحيدة من بين آلاف الأماكن الأخرى التى زرتها . لا أعرف . منذ شهر ارانى شخص ما بعض صور للفيلا ، التى كانت آنذاك مهجورة ، ولم تكن سوى فيلا مهجورة ، ان معنى لغزها منذ خمسة عشر عاما ظل لغزا .

ما أن فبتت البذرة ، فان على العقل والمعرفة والثقافة أن تبدأ فى رعايتها لتنمو ، فانت لا تستطيع أن تخلق عالما بالفطرة الحامية ولكن بالتجربة الباردة ، وقد يفسر هذا لماذا لا ينتج الروائيون عملا ذا قيمة قبل سن الأربعين ، أو أنهم انتجوا أفضل أعمالهم بعد تلك السن .

أجد من الصعب جدا أن أكتب ، إذا لم أعرف أنه لن يكون لدى مشاغل ما لأيام عديدة قادمة ، فجميع الزيارات والواجبات اليومية والمقاطعة والتطفل تصبح مزعجة ، يحدث هذا خلال كتابتي للمسودة الأولى ، كتبت المسودة الأولى لرواية « جامع الفراشات » في حوالى شهر ، بمعدل عشرة آلاف كلمة يوميا ، بالطبع كثير من أجزاء هذه المسودة كانت مكتوبة بشكل ركيك ، وكانت تحتاج لاعادة كتابة وتعديلات ومراجعات عديدة . وكانت المسودة الثانية مختلفة عن الأولى بحيث يصعب القول ان الأولى هي أصل الثانية . فانا لا أقوم بأى تدقيق حتى أنتهى من المسودة الأولى ، فكل ما يهمنى في البداية أن أكتب هذا التدفق فى القصة والسرد ، حالة البحث والتدقيق فيما كتبت ، تأتى بعد ذلك ، وهى تشبه السباحة وأنت ترتدى قميص المجانين .

خلال فترة المراجعة ، أحاول أن أحافظ على نوع من النظام . أجبر نفسى على المراجعة سواء أحببت ذلك أو لا ، وبشكل ما كلما كان المرء غافا عن المراجعة ويشعر بعسر هضم نحوها كان ذلك أفضل . فأنذاك يكون المرء أكثر قسوة مع نفسه ، فأفضل ما يحذفه المرء من العمل حين يكون غافا عن الكتابة .

ولقد وجدت أن كل نصائح الكتاب الممتازين ، بأن تحدد نظاما معيناً لكتابتك دائما ، وإن تكتب ألف كلمة يوميا مثلا مهما كانت حالتك ، وجدتها غير عملية ومثالية تماما ، فالكتابة تشبه تناول الطعام أو ممارسة الجنس ، عملية طبيعية وليست اصطناعية ، اكتب اذا أردت لأنك تحب أن تكتب وليس لأنه يجب عليك أن تكتب .

اعتدت أن أكتب مذكرات خاصة عن الكتاب الذى أعمل به ، وعن هذه الرواية - عشيقه الضابط الفرنسى - كتبت :

« أنت لا تحاول كتابة شيء نسي الكتاب الفيكتوريون ان يكتبوه ، ولكن شيئا ما فشل أحدهم فى أن يكتبه . تذكر علم اشتقاق الكلمات . الرواية شيء جديد ويجب أن تكون وثيقة الصلة بالكتاب الآن . فلا تتظاهر أنك تعيش فى القرن الماضى سنة ١٨٦٧ ، بل اجعل القارى يشعر بأنك تتظاهر بذلك » .

طبعا هناك مشاكل الملابس والعلاقات الاجتماعية والخلفية التاريخية وسائر مثل هذه الأشياء ، فإن الكتابة عن ١٨٦٧ هى مسألة بحث وتدقيق ، لكنى وقعت فى مشكلة عاجلة تتعلق بالحوار ، لأن الحوار

الأصلي الذي كان يدور ١٨٦٧ كما عرفته من كتب تلك الفترة كان بعيدا جدا على أن يكون مقنعا ، ييلو عتيقا ، فهو يفضل غالبا في التوافق مع الصورة السيكولوجية التي نحملها عن العصر الفيكتوري - ليس جافا بما فيه الكفاية وليس رقيقا بما فيه الكفاية - وهكذا ، وهنا بدأت الخداع ، والتقطت أكثر الصيغ الرسمية والجافة - في ذلك العصر - للكلام المنطوق ، انه ذلك الخداع ، الجوهرى للرواية ، الذي يستغرق وقتا .

حتى في الحوار في الروايات الحديثة ، فان أكثره واقعية ليس هو المتوافق بالفعل مع لغة الحديث الجارية . وعلى المرء أن يقرأ حوارا مسجلا للحديث العادي ليدرك ذلك . فهو يبدو في السياق الأدبي غير واقعي . فحوار الرواية هو نوع من الاختزال ، انطباع عما يقوله الناس مثلا ، بالإضافة الى ذلك فان على الحوار أن يؤدي دورا أيضا ، أن يجعل السرد متحركا ، وأن يكشف عن جوانب الشخصية ، وهو ما تخفيه عادة الأحاديث الواقعية في الحياة . .

هذه هي المشكلة التقنية التي واجهتها ، انها صعبة مع الشخصيات المعاصرة ، فما بالك بالشخصيات التاريخية !

من مذكراتي حول الرواية « اذا أردت أن تكون واقعيًا مع الحياة ، ابدأ في الكذب على واقعيتها ، والمرء لا يستطيع وصف الواقع ، ولكن فقط يعطى تشبيها يشير اليه ، كل أنواع الوصف الانساني من التصوير الى الرياضيات الى الأدب أيضا كلها استعارية ، وحتى الوصف العلمي الدقيق لشيء ما أو لحركة ما هو نسيج استعاري » .

ان دراسة آلان روب جرييه الجدلية « نحو رواية جديدة » دراسة أساسية للكاتب الروائي حتى لو لم تثر فيه سوى المعارضة التامة .

ان سؤاله الرئيسي في دراسته : لماذا تجهد نفسك بالكتابة في شكل لا يمكن أن تتفوق فيه على ألعائلة الكبار ؟ وهذه مقالة . فذلك يفرض علينا ان نكتشف شكلا جديدا نكتب به اذا أردنا أن تحيا الرواية وتعيش ! اهذا هو هدف الكتابة الآن ؟ ان للكتابة أهدافا أخرى مهمة : أن تمتع ، أن تنقد ، أن تصور حساسيات جديدة ، أن تسجل وتعبّر عن حياة جديدة ، أن تحسن الحياة . . وهكذا . . وهي أهداف مهمة وتحمل مقومات الحياة والاستمرار للرواية . ولكن سمعي المسوس لايجاد شكل جديد يضع نوعا من الضبط على كل فقرة يكتبها المرء اليوم ، فهو يتساءل

دوما الى اى مدى اكون جيانا لو كتبت وفق التقاليد القديمة ؟ والى اى مدى اكون مذهبورا من الطليعية ؟ والكتابة عن سنة ١٨٦٧ لا تخفف الضغط أو التوتر ، بل تزيده ، حيث ان الكثير لابد أن يكون بنسب طبعته التاريخية تقليديا . هناك توازيات واضحة فى فنون أخرى : معالجات ستراينسكى لموضوعات من القرن الثامن عشر ، أو استخدامات بيكاسو لموضوعات قديمة ، لكن فى هذا السياق فان الكلمات ليست سلسلة مثل الملاحظات الموسيقية أو ضربات الفرشاة ، فالمرء قد يكتنه تقليد زخرفة موسيقية روكوكية بتهكم ، أو تقليد وجه باروكى .

حاولت فى فترة سابقة ، وفى فصل تجربى أن أضع حوارا معاصرا على لسان شخصيات فيكتورية ، لكن التأثير كان عثيا ، حيث تشوهت الطبيعة التاريخية الواقعية للشخصيات ، الذين ينجحون فى ذلك هم المثلون الكوميديون . والمرء يقاد حتما ، اذا اتبع هذا التكنيك ، الى كتابة رواية هزلية .

الروايتان اللتان كتبتهما قبل ذلك ، كانتا مبنيتين على فرضيتين وجوديتين موهنتين ، ولا أريد لهذه الرواية أن تكون استثناء ، ولذا فانا أحاول أن أضع فيها وعيا وجوديا قبل أن يكتمل بناؤها المنطقى . بالطبع كان كيركجورد مجهولا تماما للفيلسوفين الانجليز والأمريكيين ، ولكن بدا لى أن العصر الفيكتورى ، خاصة منذ سنة ١٨٥٠ فصاعدا كان وجوديا بدرجة عالية فى كثير من مشاكله الشخصية ، ويمكن للمرء أن يعكس الواقع ويقول بالتقريب ان سارتر وكامو كانا يحاولان قيادتنا ، بطريقتيهما ، الى جدية الاهداف الفيكتورية وحساسيتهم الاخلاقية ، وليس هذا هو التشابه الوحيد الممكن بين مستينات القرن الحالى ومستينات القرن الماضى ، فالكابوس الكبير الذى أقض مضاجع العصر الفيكتورى المحترم كان الحقيقة الواقعية جدا التى اكتشفها الجيولوجى لييل Lyell والبيولوجى دارون Darwin ، فحتى ذلك الحين كان الانسان يعيش كظفل فى غرفة صغيرة ، فاعطياه - هدية غير مرغوب فيها - كونا لا محدودا فى مكانه وزمانه ، وتفسيرا آليا للواقع الانسانى ، بالضبط كما نعيش نحن مع رعب القنبلة الذرية ، عاش الفيكتوريون مع نظرية التطور ، لقد ألقى بهم بشدة فى الفضاء ، وشعروا بأنفسهم معزولين بلا حدود ، وبحلول ١٨٦٠ فان البنى الحديدية الصلبة لفلاسفتهم وعلماء الدين والاجتماع بدأت تتآكل مع القراءة الواعية .

بالضبط مجرد رجل ، وجودى قبل عصره ، يسير على الرصيف ، ويرى ظهر هذه المرأة الغامضة ، انوثة صامئة ووجودية أيضا ، تتطلع الى الأفق .

ويرغم عظمة الروائيين الفيكتوريين ، فكلهم تقريبا (علما هاردى)
غسلوا بشكل بائس فى ناحية واحدة . فلا تجد فى الأدب الفيكتوري
المحترم (ومعظم أدبهم المكشوف يدور فى بيوت الدعارة أو بطريقة القرن
الثامن عشر) رجلا وامرأة فى سرير ، لا نعرف كيف كانا يمارسان الحب
وماذا كان يقول كل منهما للآخر فى أكثر اللحظات حميمية ، وكيف كانا
يشعران آنذاك .

وأنا أكتب اليوم - عن اثنين من الفيكتوريين يمارسان الحب - دون
دليل سوى خيالى واستنتاج غامض من روح العصر ، وهكذا فإن ما أكتبه
هو فى الواقع خيال علمى ، فالرحلة هى الرحلة ، الى الخلف أو الى
الأمام .

أصبح عمل للكاتب ، أن يضع لمادته صوتهما الصحيح ، وأعنى
بالصوت الانطباع العام الذى يتركه المبدع على مادته ، ولقد أحببت دائما
الصوت الساخر ، ذلك الخط الذى استخلمه روائيون عظام فى القرن
التاسع عشر من جين أوستن حتى جوزيف كونراد ، وبشكل طبيعى .
ونحن اليوم نميل الى تذكر ردائل تلك النغمة أو الخط أكثر من فضائله ،
السخرية القاتلة عند ديكنز ، الهزل عند تاكزى ، السخرية المرحقة عند
مارك توين ، الازدراء عند جورج اليوت . والسبب واضح جدا ، فالسخرية
تفترض التفوق فى الساخر ، وهذا شيء مرفوض بالنسبة لقرن ديمقراطى
يدعو الى المساواة بين البشر مثل قرننا ، نحن نشك فى الذين يتظاهرون
أنهم واسعو المعرفة ، وهنا هو السبب فى أن كثيرا من روائىي القرن
العشرين يشعرون بأنهم مساقون للكتابة بضمير المتكلم .

يزعم بعض الكتاب ان تكنيك ضمير المتكلم هو المعقل الأخير للرواية
فى مواجهة السينما ، فهو شكل لا يمكن للكاميرا أن تقدمه مهما توحدت
مع إحدى الشخصيات ، ولكن مسألة استخدام ضمير الغائب أو ضمير
المتكلم عند الروائى المعاصر هى مسألة خارج الصدد الآن ، فالغالبية
العظمى من روايات ضمير الغائب المعاصرة هى روايات بضمير المتكلم
مموهة بشكل وقيق .

ان « الأنا » الحقيقية للروائى الفيكتورى - الكاتب نفسه - مطبوعة
هناك بدقة كما هى - بعيدا عن الخوف بأنه يتظاهر - لأسباب نحوية
ودلالية ، ولكنى فى هذه الرواية الجديدة ، سأحاول أن أبصت من الموت
هذا التكنيك ، ويبدو على أية حال أن من الطبيعى أن نلقى نظرة على
انجلترا منذ سنة بعين ساخرة نوعا ما ، ولكن هناك خطر السخرية من

حماقات وبؤس عصر مضى ، ولقد كتبت فى مذكراتى عن الرواية « أنت
لن تكون المتكلم الذى يقتحم الوهم ، بل المتكلم الذى سيكون جزءا
منه » .

بكلمات أخرى ان المتكلم الذى سيعلق على الأحداث هنا وهناك فى
روايتى الذى سيدخل أخيرا هذا العالم ، لن يكون شخصيتى الحقيقية
سنة ١٩٦٧ . ولكن شبيه لشخصية أخرى فى الرواية ، شخصية تختلف
عن الشخصيات الخيالية الصرفة .

ولأوضح ذلك ، أقدم هنا مطلع قصة كتبت سنة ١٨٦١ بقلم ثاكرى
بعنوان « لوفيل الأرملة » :

« من سيكون بطل هذه القصة ؟ ليس أنا الذى أكتبها ، أنا فقط
كالكورس فى المسرحية ، أقوم بإعطاء الملاحظات على أداء الشخصيات .
وأسرد قصتهم البسيطة » .

حين نقرأ ذلك اليوم نفترض (دون أن نعرف من هو الكاتب) أن
المتكلم هنا هو شخصية الكاتب ، ونظّل نصّبّق ذلك لثلاث أو أربع
صفحات ، حتى نفاجأ بـثاكرى يقدم لنا بطله : صديق لوفيل ، ونجد
أنفسنا أننا قد ضللنا ، « فانا » ، ببساطة ، هى شخصية أخرى فى
القصة ، وبعد صفحات قليلة تبدأ « الأنا » فى وصف شخصية أخرى :

« لم تستطع الكلام أبدا . صوتها أجش كصوت امرأة سليطة
اللسان . أيمكن لقاطعة تذاكر فى مسرح ، تلك العنيدة البديئة الجوز
أن تصبح هى اللامعة اميلى مونتافيل ؟ قالوا لى انه لا توجد قاطعة تذاكر
فى المسارح الانجليزية ، وهذا دليل على عنايتى التامة وحيلتى فى أن
أنقلد شخصياتى من حب الاستطلاع الشبق ، قد يكون لمونتافيل اسم آخر
وعمل آخر ، مالكة لـدكان صغير مثلا ، ولكن هذا السر لن يفلح حتى
التعذيب كى أفضيه ، مونتافيل سبرى فى طريقك وما هو شأنك لك
(أشكرك يا سيدى) أبعدنى مسند قلميك المخزى ولا تدعينا نراك
قانية » .

مازال بإمكاننا أن نفترض أن « الأنا » هنا شخصية أخرى ، ولكن
الشك الأقوى أنها ثاكرى ، هناك خلل فى الشخصية للقارىء ، استخدام
الفعل المضارع والسخرية بالنفس « ولن يفلح التعذيب كى أفضى السر »
من الواضح هو لا يعنى أن نتأكد ، انه ليس ثاكرى كله .

ان هذا تمرين تقنى بارع باستخدام الصوت ، ولا أصدق أنه
تكنيك قديم ، ولا شيء يستطيع أن يبعدنا عن تهمة ادعاء سعة المعرفة -
وبالتأكيد ليس نظرية الرواية الجديدة أيضا ، وحتى أكثر المظاهر
الصليبية اللامعة لتلك النظرية - فلنقل رواية الغيرة لآلان روب جرييه -
تفشل في الإجابة عن الاتهام • قد يكون آلان روب جرييه قد أزاح الكاتب
جرييه عن النص ، لكنه لا يستطيع أن ينكر أنه كتبه • وإذا كان الكاتب
يعتقد حقيقة في مقولة (أنا لا أعرف شيئا عن شخصياتي إلا ما سجل
على شريط أو صور ثم خلط ووزع) فالخطوة المنطقية أن نأخذ الشريط
المسجل والصورة الفوتوغرافية - وليس الكتابة ، وإذا كان مازال يكتب ،
جيلا ، كما يفعل جرييه ، إذن فهو يخون نفسه ، وهو أكثر انغماسا
بالجزم مما يعترف به •

سبتمبر ٦٧ : قطعت ثلثي الطريق حتى الآن • وهي مرحلة سيئة
دائما ، حيث يبدأ المرء بالشك بالأشياء الكبرى ، مثل الدوافع الأساسية ،
البناء الدرامي ، المشروع كله ، في البداية تميل الصفحات لزغلة عيني
المرء ، للخصوبة التي يعمل بها ، ثم تبدأ في الظهور الأخطاء اللازمة
للحبكة والشخصية ، ويبدأ المرء يشك في حكمة الطريقة التي تسير بها
الأمور على مسرح الأحداث في قضية ما ، ويبدأ المرء يحمده الله أن الزواج
لم يرفع رأسه القبيح بعد ، ولكن هناك حكما بالزواج • فلدى امرأة
على الرصيف (اسمها سارة) • • هل يكون ذلك للأسوأ أو الأحسن • •
وكله يبدو للأسوأ • • •

كان على أن أتوقف عن الكتابة لمدة أسبوعين ، للذهاب الى ماجوركا
حيث بصورون فيلم الساحر عن روايتي بالاسم نفسه • لقد كتبت
السيناريو ولكن مثل معظم الكتابات السينمائية فذلك عمل فريق ،
المنتجان لهما رأى ، والمخرج رأى ، ولعدد من العوامل غير الانسانية
رأى ، مثل الميزانية وطبيعة أماكن التصوير ، وممثل الأدوار الرئيسية ،
شعرت معظم الوقت أنى كهيكل عظمى في وليمة ، ليس هذا ما تخيلته
سواء في الكتاب أو في السيناريو • ومع ذلك فمن المتع أن يراقب
المرء ، في انتاج ضخم كم يدعم مسئول مسئول آخر ، كيف يلتفت أحدهما
للآخر قائلا « هل سيمشى ذلك ؟ » ، أقارن هذا بالعزلة الطويلة لكاتب
الروايات • ورجعت أشعر بالراحة ، وإعادة تثبيت لثقتي في الرواية ،
فهى بكل أخطائها ، حالة شخص واحد • في رواياتي ، أنا المنتج والمخرج
وكل الممثلين والمصور أيضا ، قد يبدو هذا جنونا بجانب الحالات المحتفى
بها في هوليوود ، هناك غرور حول الرواية ، رغبة في لعب الرجل الاله •
ان الرواية شكل حر وهى في ذلك لا تشبه المسرحية أو سيناريو الفيلم ،

وليس لها حدود الا تلك التي للغة ، انها تشبه القصيدة ، يمكنها أن تكون ما نريد ، وذلك ممكن سقوطها وممكن عظمتها ، وذلك يوضع لماذا استخدم الشكلان - الرواية والقصيدة - لتأسيس الحرية الاجتماعية والسياسية في ميادين أخرى .

التهمة التي يجب أن يود عليها كل من يبيع حقوق انتاج روايته الى السينما ، هل كتبنا كتبنا وهذه النهاية تلوح لنا . ما يجب أن نحدد هنا شرعية أو عدم شرعية نفوذ السينما على الرواية . لقد شاهدت أول فيلم في حياتي وأنا في السادسة من عمري ، وافترض أنني رأيت ، في المتوسط ، فيلما في الأسبوع - لا تحسب الأفلام التي رأيتها في التلفزيون - فلنقل أنني شاهدت ألفين وخمسمئة فيلم حتى الآن ، فكيف يمكن تجاهل تجربة متكررة بهذا القدر لا يمكن محو تأثيرها على الخيال ؟ ذات مرة حللت أحلامي بالتفصيل ، فرأيت أنها تستدعي تأثيرات سينمائية خالصة ، كل أنواع اللقطات ، باختصار هذا النوع من التخيل عميق في نفسي لا أستطيع محوه ، ليس عندي فقط ، ولكن عند جيلي كله .

لا يعني ذلك أننا استسلمنا للسينما ، فانا لا أتفق مع التشاؤم العام السائد بأن الرواية قد سقطت وأن من يعجب بها الآن هم أقلية صغيرة . فدائما كانت الأقلية هي التي تقرأ الروايات ، عدا فترة قصيرة في القرن التاسع عشر حين كانت الأغلبية متعلمة وهناك نقص في وسائل الترفيه .

على المرء أن يقوم بكتابة سيناريو فيلم ليدرك كم مازال للرواية من سيطرة مؤثرة غير محايدة ، وكم هي الأشكال التي لا تعد من التجربة الانسانية التي لا يمكن وصفها الا من خلالها فقط . كما أن هناك اختلافا أساسيا في نوع الصورة التي يثيرها كل من الجانبين ، فالصورة السينمائية الميثية هي واحدة لكل من يراها ، انها تلمس المخيلة الشخصية، والاستجابة تكون من ذاكرة الفرد الميثية فقط ، بينما الجملة والفقرة في رواية ما تثير صورة مختلفة في كل قارئ . هذا التعاون الضروري بين الكاتب والقارئ ، الأول يشير والآخر يثبت ، هي ميزة الشكل اللغوي ولا يمكن للسينما أن تفتصب هذا العرش .

استيقظت في ساعات ما قبل الفجر والرواية تمذبني ، كل نواقصها تنهض في الظلام . رأيت الرواية التي توقفت عن كتابتها أفضل بكثير ، هذه الرواية ليست هي النوع الذي يناسبني ، انها انحراف عن اتجاهي ، حماقة ووهم .

وظفت على ذهني جمل من المراجعات اللاذعة التي قد تكتب عنها :
« محاكاة خرقاء لتوماس هاردى » ، « تقليد مسدع لنوع أدبي فريد »
« تفسير بلا هدف لصبر سبق تفسيره بكثرة » . وهكذا وهكذا طلع
النهار الآن ، وأعود إليها ثانية ، وتنكر كل ما شعرت به في الليل ، لكن
يظل الرعب بأن شخصا ما ، قارئا ما ، مراجعا ما سيدرك هذا الذي
شعرت به ، كابوس الكاتب أن تصبح أسوأ مخاوفه الخاصة ونقله لذاته
عامة للجمهور .

لا يمكنني تجنب ظل توماس هاردى ، وقلب ريفه الذي أستطيع أن
أراه من على بعد ، من نافذة الغرفة التي أعمل بها ، وحيث انه وبيكوك
Peacock هما أفضل كاتبين لدى من كتاب القرن التاسع عشر ، فلم
أهتم بالظل ، ويبدو من الأفضل أن استخدمه ، وبمصادفة عجيبة ،
لا أعرف متى أدركت أن قصتي تدور أحداثها سنة ١٨٦٧ وهي السنة
الحرجة في حياة هاردى الشخصية الفاضلة ، ان هذا يشجعني بشكل ما ،
فبينما شخصياتي الخيالية تنسج قصتها الخاصة سنة ١٨٦٧ على بعد
ثلاثين ميلا فقط من سنة ١٨٦٧ الحقيقية حيث كان المهندس المصممي
الشاحب الشاب يدخل مأساة حياته المميتة .

تميل شخصياتي النسائية الى السيطرة على الذكر ، ارى الرجل
كنوع من النظاهر والمرأة كنوع من الواقع ، فكرة باردة وحقيقة دافئة ،
ديداولس يواجه فينوس ، ويجب على فينوس أن تنتصر ، لو لم تكن
المشاكل التقنية كبيرة لجعلت من شخصية كونش في رواية الساحر
امراة ، شخصية مسز سباتاس في نهاية الكتاب كانت ببساطة جزءا من
شخصيته كما كانت ليلي ، والآن سارة تمارس هذه القوة ، هي لا تدري
كيف ولا أنا . لبثت طوال هذا الصباح في محاولة لايجاد اجابة جيدة
من سارة في ذروة أحد المشاهد . ترفض الشخصيات أحيانا كل الامكانات
التي يقدمها المرء ، تقول في تأثر « لن أقوله او أفعل شيئا كهذا » ،
ولكنها لا تقول ما تود قوله ، وعلى المرء أن يتقدم في العمل بسلبية ،
بنوع من اللطفة المضجرة للتجربة والخطأ . بعد ساعة مع هذه الجملة
البائسة ، أدركت أنها في الواقع تخبرني ماذا تود أن تفعل فالصمت من
جانبا أفضل من أية جملة يمكن أن تقولها .

في الوقت الذي تركت فيه الجامعة ، وجدت نفسي في الأدب
الفرنسي أكثر منها في الأدب الانجليزي . ويبدو لي أن هناك فرقا حيويا
بين الثقافتين الفرنسية والانجلو سكسونية في هذا المجال .

فمنذ منتصف القرن السابع عشر والكتاب الفرنسيون يزعمون أن لهم جمهورا عالميا ، والانجلو ساكسون جمهورا قوميا . هذا اتجاه عام ، فأدب الثقافتين تقدم مئات الاستثناءات ، ومع ذلك فقد وجدت دائما أن هذه الفرضية الفرنسية - الجمهور اللامحدود للكتاب - أكثر جاذبية من وجهة النظر الأخرى التي مازالت سائدة على نطاق واسع في إنجلترا وأمريكا وهي أن العمل الصحيح للكاتب أن يكتب عن بلده ولاهل بلده .

أنا واع بذلك وأنا أكتب ، خاصة حين أراجع ما كتبته ، فالذي لا يعنى شيئا للقارئ الأجنبي أحذفه عادة أو أتجنبه منذ البداية ، في الكتاب الخالي لدى عمومية الوجود في الغرب كله لروح الشعب الفيكتوري ، وذلك ساعدني كثيرا .

أشياء كثيرة جعلتني أشعر بأنني منفي في إنجلترا ، منذ عدة سنوات مرت بي جملة في رواية فرنسية غامضة « الأفكار هي الأوطان الوحيدة » واحتفظت بها منذ ذلك الحين كأعظم اختصار قرأته لما أعتقد . ربما فعل « أعتقد » ، استخدام خاطئ هنا .

إذا لم تكن تحمل مشاعر قومية ، وإذا وجدت أن كثيرا من مواطنيك ومعتقداتهم ومعادهم سخيفة وتقليدية وبالية فمن الصعب أن « تعتقد » بشيء ، ولكن تقبل بالوحدة والوحشة التي تنتج عن ذلك .

وهكذا عشت بعيدا تماما عن الكتاب الانجليز الآخرين وعن الحياة الأدبية في لندن ، وما كنت أفكر فيه « كشخصيتي العامة » قد ابتلعت أو رفضت (غالبا رفضت) في عالم الأدب القومى سواء أردت أم لم أرد . أن الشخصية العامة تبدو لي بعيدة جدا ، ومحايدة غالبا بشكل غير لائق ، وغير شرعية ، واني أشعر بنفسى الحقيقية في منفي عن كل ذلك .

نفسى الحقيقية ، هنا الآن تكتب ، حين أفكر في تلك التجربة (الكتابة وليس المكتوب) ، استكشف صورا أكونها ، رحلات أقوم بها بمفردى ، يقفز ، بلا رغبة ، الى ذهني جبل وحيد أصعبه دائما ، كل ذلك له وقع رومانسى ، لكنه لا يعنى ذلك ، يعنى الوحدة الملعونة ، والخوف (ولا أعنى بذلك المراجعات السيئة) ، رتابة الشكل الروائى ، الشعور الباعث على الغثيان الذى يكون المرء ضحيته غالبا في شكل مس غير صحيح .

حين أخرج وأقابل الناس الآخرين ، أندمج بحيواتهم وعاداتهم الاجتماعية ، فان عزلتى الخاصة وعلم روتينيتى ، والتحرر من المشاكل

الاقتصادية (الحرية سجن خبيث) غالبا ما يشعرونى ذلك بأنى أشبه
زائرا من الفضاء • أحب أهل الأرض ولكنى لمست متأكدا الام يسعون ،
أعنى أننا ننظم الأمور أفضل فى البيت • لكنى قد ثبت هنا ولا عودة الى
الخلف •

شئ كهذا يكمن وراء كل ما أكتب •

هذا الاختلاف الكلى بين المكتوب وعالم الكتابة الذى لا يعرفه عنا
أبدا أولئك الذين لا يكتبون ، يروننا حيث نحن ، نعيش بما نحن عليه ،
انها ليست الموضوعات التى تهمل الكتاب ولكن تجربة معالجتها فى هذه
المصطلحات الروائية ، نعم ومقامه صعب ، عاصفة تدور ، قمر لم يدسه
أحد تحت أقدامه ، هذه المسرات ليست مقدسة ، والعالم فى عمومها على
حق أن ينظر إلينا بالشك وسوء النية •

أكره اليوم الذى أرسل فيه المخطوطة الى الناشر ، لأن الناس الذين
أحبهم قد ماتوا فى ذلك اليوم • أصبحوا ما هم عليه ، متحجرين ، حفريات
لأجسام على الآخرين دراستها ، ويسألوننى ماذا أعنى بهذا أو ذاك ؟
ولكن ما كتبته هو ما عنيته ، وإذا لم يكن واضحا فى الكتاب فلن يتضح
بعد ذلك •

وجئت الأمريكيين ، خاصة الذين يكتبون ويسالون ولهم وجهة نظر
نفعية غريبة لما تكون عليه الكتب ، ربما بسبب البدعة السيئة التى
استنوها بأن الكتابة الإبداعية يمكن تلخيصها (الإبداعية هنا تليطيف
للتقليد) ، وجدتهم يعتقدون أن الكاتب دائما يعرف بالضبط ما يفعله •
الكتب الغامضة بالنسبة لهم هى نوع من الغاز الكلمات المتقاطعة ، انهم
يشعرون ان الاجابة على كل الألغاز موجودة فى أوراق مفقودة فى مكان ما ،
وان الكتاب كالألة اذا امتلكت البراعة فيمكنك أن تفكها الى أجزائها
الصغيرة •

من الصعب أن نلوم القراء العاديين على تفكير كهذا ، فالنقاد
الأكاديميون والمراجعون الأسبوعيون فى السنوات الأربعين الأخيرة ،
أصبحوا علميين أو شبه علميين فى اتجاههم العام ، التحليل والتصنيف
أدوات علمية لابد منها فى حقل العلوم ، لكن الرواية كالتقصيدة ، وهى
ميدان علمى جزئى •

هل أنا طرف مهمت بالموضوع ؟ أعترف بذلك ، فمنذ بدأت أكتب
« عشيقة الضابط الفرنسى » وأنا أقرأ نعى الرواية ، ونعيا تضاميا خاصا

جاء من « جور فيدال Gore Vidal » في عدد ديسمبر سنة ٦٧ من مجلة انكاوتنر ، وكنت أراقب حركة مراجعة الروايات في انجلترا وقد أصبحت في هذه السنة الأخيرة تنفر القراء من الرواية ومتعجلة ، وتوقعت في أية لحظة أن تقرر صحفنا التقليدية إلغاء عمود مراجعة الروايات الجديدة من صفحاتها وتعطى هذا المكان الى التلفزيون أو الموسيقى الشعبية . بالطبع أنا مهتم ، ولكن مثل السيد جور فيدال من الصعب أن أكون غاضبا بصفة شخصية . اذا ماتت الرواية فان البذرة ماتزال خصبة بشكل غريب ، يقولون لم يعد أحد يقرأ الروايات ، وهكذا فان مؤلف جوليان (جور فيدال) وجامع القراشات (فاويز) لابله أنهما ممتنان جدا الى منبوني شبح أو أكثر اشتروا نسخا من كتابيهما الموقرين . لكنني لا أريد أن أكون ساخرا .

هناك خياران . اما أن الرواية مع كل الثقافة المطبوعة تحتضر وأما أن هناك ضحالة وعسى في عصرنا وهو شيء يبعث على الأسى . أعرف الراى الذى أحمله ، والذين يهشوننى هم المتأكون أن الراى الأول هو الصواب .

إذا أردت سعة المعرفة ، فهى هناك ويجب أن تزجك أيها القارىء الذى لست كاتباً ولا ناقداً ، ان ادعاء سعة العلم هذه التى تحتقر المطبوعة موجودة بشكل واسع بين أناس تعيش على تحليل وتشريع ونقد الأدب . ان ما نحتاجه هى الجراحة وليس التحليل والشرح .

أنهيت المسودة الأولى التى بدأتها فى ١٥ يناير فى ٢٧ أكتوبر ، انها فى حوالى ١٤٠ ألف كلمة ، بالضبط كما تخيلتها ، تامة ، غير مسهبة رواية جميلة ، لكن ذلك للأسف ما أتخيله فيها ، حين أعدت قراءة المسودة وجدت أن هناك ١٤٠ ألف شيء يجب تضييره وقد تصبح مع ذلك أقل كمالا ، ولكن ليست لدى الطاقة ، ولا القدرة على البحث ، ولا انتقاء الجمل اللامتناهية ، وأريد أن أبدا كتابا آخر . فقد رأيت صورة غريبة الليلة الماضية .

ألست صغيراً على كتابة مذكراتك - مقدمة

ب . اى . جونسون

أن يفتح جيمس جويس أول دار للسينما في دبلن سنة ١٩٠٩ .
فهذه حقيقة ذات معنى حاسم في تاريخ الرواية في هذا القرن ، لقد أدرك
جويس مبكراً جداً أن الفيلم لابد أن يقتصب بعضاً من الامتيازات التي
كانت حتى ذلك الوقت حكراً على الروائي . فالفيلم يمكنه أن يحكى
القصة بشكل أكثر مباشرة ، وفى وقت أقل وبالتفصيل أكثر دقة من
الرواية ، كما أن الفيلم يمكنه تقديم جوانب معينة من الشخصية بسهولة
أكثر وتظل دائمة أمام الجمهور - خاصة الصفات المميزة للشخصية
كالعرج ، أو أثر جرح ، أو قبح أو جمال معين - ولا يمكن أن يقارن
وصف روائي لمركبة بحرية أثناء عاصفة بلقطة جيدة من فيلم عن هذه
المركبة ، ثم لماذا على المرء الذى يريد أن يقرأ قصة ، أن يمضى كل وقت
فراغه لأسبوع أو أسبوعين ليقرأ كتاباً ، بينما يمكنه أن يعرف القصة
بشكل أرقى فى سينما الحى وفى أمسية واحدة ؟

لم تكن هذه هي المرة الأولى التي تنتقل فيها حكاية قص القصص
من وسط لآخر ، فى الأصل كانت تلك مهمة الشعر الرئيسية ، وكانت
انقصائد السردية الطويلة من أفضل وأكثر المبيعات حتى عصر والتر سكوت
وبايرون ، والآخر اكتسح الأول فى أغلبية جهوره ، فتحول والتر سكوت
ببراعة من القصائد السردية الى الروايات ، واستمرت أعماله كأفضل
المبيعات . طبعاً توافقتنى أنه ليس من الملائم أن نكتب قصائده سردية
اليوم ؟ مازال البعض يفعل بالطبع ، لكن هذه الأعمال نادراً ما تطبع ،
فاذا ما طبعت فإن كاتبها يعتبر « سكة » ، لكن الشعر لم يمت أثناء تطور
القصة وتقدمها ، فالمقطوعات القصيرة المختصرة ، والحالات العاطفية
المكثفة ، بالمعنى وليس بالطول ، واستغلال الإيقاع فى قصائده تطفى
تأثيرها مادامت قصيرة ، ولو طالت لأكثر من عدة صفحات تصبح مملة
وغير مقروءة . بالطريقة نفسها ستعيش الرواية وتتطور الى انجازات
اعظم ، بتركيزها على تلك العناصر التي يمكن أن تتفوق فيها : الاستخدام

المقتصد للغة ، استغلال امكانات الكتاب التكنولوجية ، توضيح الفكر ،
فالقيلم وسيط ممتاز لعرض الأشياء ، لكنه فقير تماما في أخذ المتفرج داخل
عقل الشخصية ، واخباره فيما يفكر الناس ، مرة ثانية أقولها لقد أدرك
جويس ذلك على الفور ، وطور تكنيك المونولوج الداخلي خلال بضعة أعوام
من ظهور السينما . ان تاريخ الرواية في القرن العشرين قد شهد ،
بشكل ما ، مساحات واسعة من أرض الروائي القديمة ، تستولى عليها
وسائط أخرى عاما بعد عام ، حتى أصبح الشيء الوحيد الذي يمكن
للروائي أن يقول انه مازال يملكه هو ما يوجد داخل جمجمته ، وذلك
ما عليه أن يكتشفه ، أفضل من خوضه معركة سيفقدها حتما .

جويس هو اينشتين الرواية ، موضوعه في « Ulysses »
كان متاحا لأي شخص ، أحداث يوم واحد في مكان واحد ، ولكن بواسطة
الشكل والأسلوب والتكنيك في اللغة فقد صنع منه شيئا أكثر من ذلك .
رواية وليست حلوة عن أي شيء ، ما يحدث فيها ليس في أهمية كيفية
كتابتها ، من حيث الوسط اللغوي والشكل الذي صيغت فيه ، بالنسبة
للأسلوب فاننا يمكن أن نعتبر عوليس ثورة . انها عدة أساليب ، فقد
رأى جويس أن مادة بهذه الفخامة لا يمكن أن تنقل عبر أسلوب واحد ،
وبهذا التجديد وحده (فهناك عدة تجديدات أخرى) وقع تقدم كبير
وحرية كبيرة قدمها للأجيال التالية من الكتاب .

ولكن كم واحدا من الكتاب رأى هذا التقدم واتبعه ؟ قليل جدا .
انها ليست قضية تآثر بطريقة جويس في الكتابة ، انها قضية ادراك أن
الرواية ذات شكل متطور وليس شكلا ثابتا ، ولأسباب عملية نقول انه
حيث توقف جويس يجب أن تكون هناك نقطة بدايتنا ، وكما قال ستيرن
منذ زمن طويل « سنظل نضع كتباً جديدة على طريقة الصيدل الذي يركب
الأدوية بأن يصب مادة من وعاء الى آخر ! هل سنظل الى الأبد نلوى ونلوى
الحبل نفسه ، الى الأبد نسير على المجرى نفسه ، على الخطوات
نفسها ؟ »

وشبهت الثلاثون سنة الأخيرة وظيفة قص الحكايات تنتقل الى
وسيط ثالث ، وأي فرد يريد أن يرى أو يسمع قصة فان التلفزيون
يلبى حاجته ، فكل ما تفعله مسلسلات التلفزيون هو اجابة السؤال
« ماذا يحدث بعد ؟ » ، فاذا كان اهتمام الكاتب الأساسي أن يحكي
القصص (الأكاذيب كما ساوضح بعد قليل) ، فان أفضل مكان يفصل
به ذلك لهو التلفزيون ، تجهيزات أفضل وجمهور أوسع . لقد أدرك

صناع الأفلام الواعون ذلك ، فلم يعد المخرجون الجيدون يركزون على القصة فقط ، بل على تلك الأشياء التي يستطيع الفيلم أن يقدمها وحده وبأفضل ما يمكن .

لقد استهلكت الأشكال الأدبية وانحط قدرها . انظر ماذا حدث مسرحيات الخمسة فصول الشعرية في بداية القرن التاسع عشر ، فلقد كتب كيتس وشيللي ووردزورث وتينيسون الشعر الحر ، ومسرحيات شبيهة اليزابيثية ، وجميعهم ، بلا استثناء ، اعتبروا فاشلين ، لا لأنهم شعراء تنقصهم الموهبة ، ولكن لأن الشكل كان قد انتهى وتهلل واستهلك ، وكل ما يمكن عمله بهذا الشكل قد تم عمله بالفعل مرات كثيرة .

وهذا ما يبدو أنه حدث لنموذج رواية القرن التاسع عشر بوقوع الحرب العالمية الأولى ، فلا يهم مدى جودة الكتاب الذين يحاولون كتابتها ، فلا يمكن أن تصلح لعصرنا فهي لا تتوافق مع العصر ، خارجة عن الصدد ، وغير صالحة . فالحياة لا تحكي قصصا ، الحياة فوضوية ومتدفقة وعشوائية ، وتترك نهايات كثيرة دون حل ودون نظام . الكتاب يستخلصون القصة من الحياة بالاختيار العقيق ، وهذا يعنى تزييفا ، ان قص القصص فى الواقع هو قص للاكاذيب ، ولقد جعلنى فيليب باسى Philip Pacey أرد عليه بالشكل التالى :

« قص القصص هو قص للاكاذيب . قص الاكاذيب عن الناس هو ابداع متحيز . . هو اعطاء الناس بدلا للتواصل الواقعى وليس انعاشا للاتصال بينهم . . والاتصال الزائف هذا هو هروب من التحدى للوصول الى صيغ مقبولة مع الناس الحقيقيين » .

وأنا لست مهتما بقص الاكاذيب فى رواياتى الخاصة . الفرق بين الأدب والكتابة الأخرى هى أن الأدب يعلم المرء شيئا حقيقيا عن الحياة ، فكيف تنقل الحقيقة فى عربة من الخيال ؟ ان الاصطلاحين الحقيقة والخيال متعارضان ، ومن المستحيل أن يلتقيا منطقيا .

الاصطلاحان « الرواية » و « الخيال » ليسا مترادفين فى الواقع ، كما يفترض البعض حين يستخدم أحدهما بدل الآخر ، ناشر رواية « شبكة الصيد Trawl » أراد أن يصنفها كسيرة ذاتية وليس كرواية ، انها رواية ، وأصررت على ذلك واستطعت اثباته . انها رواية وليست

خيالا ، فالرواية شكل بالمعنى نفسه الذى نقول فيه ان السونيتا شكل ، وفى اطار ذلك الشكل يمكن للمرء أن يكتب الحقيقة أو الخيال ، وأردت أن أكتب الحقيقة فى شكل رواية .

على أية حال ، من المؤكد أن أى مؤلف يعتمد على فضول القارئ لابدائى المتكاسل فى « ماذا يحدث بعد ؟ » ليظل ممسكا باهتمامه هو اعتراف بالفشل من جانب هذا المؤلف ، ألا يستطيع مواجهة حقيقة أن ما يجب أن يجعل القارئ يستمر فى القراءة هو أسلوبه واختياره للكلمات ؟ ألا يملك الروائى عزة وكرامة ؟ ان السكير الذى يخبرك بقصة عن مشاكله فى حانة يعتمد على الفضول نفسه .

وحين ينظر الروائيون الى الفنون الأخرى .. ألا يخجلون ؟ تخيل كيف يستقبل شخص ما ينتج اليوم سيمفونية بأسلوب القرن التاسع عشر أو لوحة بأسلوب ما قبل رفايل ! ان ما كان طليعيا قبل عشر سنوات فى الرسم أو الموسيقى ينظر اليه الآن كثرات لاهذين الفنين ، لكننا نجد اليوم أن روايات الديكنزيين الجدد لا تنال مديحا كثيرا فحسب ، بل تحظى بالمبيعات والمراجعات وتؤهل مؤلفيها لاحتلال الكراسى فى الجامعة ، وهذا لا يبهشنى ، دع الموتى يعيشوا مع الموتى .

ليس هذا الذى قلته عن تاريخ الرواية يبدو منطقيا ؟ اذن لماذا مازال رواييون كثيرون يكتبون كما لو أن الثورة التى أحدثتها رواية « عوليس » لم تحدث أبدا ؟ لماذا مازالوا يعتمدون على عكازة قص الحكايات ؟ ولماذا مازال مئات وآلاف القراء يعلمون هذه المادة حتى الآن ؟

لا اعرف ، أستطيع أن أفترض بما ان هناك كثيرا من الكتاب يقلدون روايى القرن التاسع عشر ، فان هناك أعدادا كثيرة من القراء تقلد قراء القرن التاسع عشر أيضا ، لكن ذلك لا يؤثر فى المنطق الذى نقوله ولا فى طبيعة عملي فى الشكل الروائى . قد يكون الأمر فى النهاية مسألة تعليم أو تواصل . حين قدمت كتابى هذا الى الناشر ، ولخصت له موضوعه ، قال لى انه من الضرورى أن أتكلم بوضوح وبصوت عال ، ان حاجة وسائل الاعلام وباعة السوق عالية جدا لدرجة أن الصوت العالى لن يكون كافيا .

تتعلم من المهندس المصارى شيئا مهما : فمشاكله الجمالية مرتبطة بالمشاكل الوظيفية لمماره بطريقة تجعل انجازه النهائى دراميا ، فالشكل يتبع الوظيفة كما قال سوليفان ، ويقول رو :

• كى نستخلص الشكل من طبيعة أعمالنا بوسائل غفرنا - فتلك عملنا ولا بد أن نوضح ، خطوة خطوة ، الأشياء الممكنة والضرورية وذلك المعنى • المهندس العمارى وحده وصل الى ذلك بأمانة عن طريق استخدامه الواضح لمواد البناء المتاحة •

فالموضوعات فى كل مكان ، عامة ، الطوب والأسمنت والبلاستيك ، وطرق خلطها معروفة وخاسمة ، ولكنى أدرك أن ليس هناك مشاكل بسيطة فى الشكل ، ولكن المشاكل فى الكتابة ، الشكل ليس هو الهدف ، ولكن النتيجة ، ولو كان الشكل هو الهدف فليتمع المرء الشكلانية ، وأنا أرفض الشكلانية •

لا يستطيع الروائى أن يجسد واقع هذه الأيام بنجاح ، بأشكال مستهلكة • وإذا كان جادا فانه بعمله يحاول أن يغير المجتمع نحو وضع يعتقد أنه الأفضل ، وسيقم على الأقل حالة ثابتة من الاعتقاد بتطور الشكل الذى يعمل به • وكلا هذين الجانبين راديكاليان ، وهذا لا مهرب منه الا اذا اختار الهروب • واقعية هذه الأيام تتغير بسرعة ، وقد كانت دائما كذلك ، ولكن تبدو لكل جيل وكأنها تتسارع ، وعلى الروائيين أن يطوروا الأشكال الأدبية التى تحتوى بشكل مقنع نوعا ما على الحقيقة المتغيرة دوما ، وذلك باختراع هذه الأشكال أو باستعارتها أو بترقيعها أو بسرقتها من وسط آخر ، والتعبير عن واقعهم الخاص • وليس واقع ديكنز أو هاردى أو حتى جويس •

واقعية اليوم تختلف بشكل ملحوظ عن واقعية القرن التاسع عشر • آنذاك كان من الممكن الاعتقاد بالنموذج الثابت والخلود ، ولكن ما يحكم واقعيتنا اليوم هو الاحتمال بأن الفوضى هى الأرجح فى تفسيرها ، وفى الوقت نفسه تجد من يبحث عن تفسير لينكر هذه الفوضى •• قال صمويل بيكيت الذى اعتبره أكثر المعاصرين استحقاقا لقراءته والاصفاد اليه : « ما أقوله لا يعنى أنه لن يكون هناك شكل للفن ، انه يعنى فقط أن شكلا جديدا سيكون هناك ، وهذا الشكل من نمط يسمح بالفوضى • ولا يحاول القول ان الفوضى شىء آخر • وتظل الأشكال منفصلة عن الفوضى ، وعمل الفنان الآن هو ايجاد شكل يحتوى الفوضى • »

وسواء أمكن اثبات أن كل شىء هو فوضى أو لم يمكن اثبات ذلك ، فالثابت أن كل شىء يتغير ، عملية الحياة نفسها هى النمو والتحلل ، بمستويات متعددة وتنوع هائل ، فالتغير هو شرط الحياة ، وعلى المرء أن يحتضن التغير كالموجود الوحيد أو المفروض أن يكون ، التغير لا للأحسن

أو الأسوأ ، بل التغير الموجود في حد ذاته فما أن يتأسس أسلوب أو تكنيك حتى تتلاشى أسباب وجوده أو تصبح غير مجدية . يجب أن يكون لدينا الخيال وسعة الأفق لنفهم كيف استجاب الفنان لعصره وكيف بدا لذلك العصر ، أحيانا أشعر بنفسى محظوظا أنني أضحك على نكتة بأننى بدأت أفكر ، أنى عرفت شيئا عن كيفية كتابة الرواية ، ولكن هذه المعرفة لا تحيدنى فى محاولتى لكتابة الرواية التالية ، فالعصر قد تغير . حتى قى هذه المقدمة ، فانا أحاول أن افرض نموذجا ما ، نموذجا داخل القوضى ، لمساعدتى ومساعدتك لفهم ما أقول ، لكن النظام والقوضى متعاكسان دائما ، لابد أن تبدو هذه الأمور التى أقولها متناقضة ، ولكن لماذا يتوقع من الروائيين أن يتجنبوا التناقض أكثر من الفلاسفة !

لا أعرف حقيقة لماذا أكتب ، أظن ، أحيانا ، لأنى لا أعرف أن أفعل شيئا آخر أفضل ، بالتأكيد توجد عدة أسباب لا سبب واحد ، أستطيع أن أصرد بعضها وسأفعل ، لكننى عموما أفضل ألا أفكر فيها . أعتقد أنى أكتب لأن لدى ما أقوله ، وهو شىء فشلت فى قوله فى أحاديثى بشكل حقن . ثم هناك الغرور ، والعناد ، والرغبة فى الانتقام ممن أذونى ، متوافقة مع الرغبة فى مكافأة من ساعدونى ، الحاجة لخلق شىء يعيش يمدى (اعتبر ذلك حطام مشاعر دينية) ، الفرحة بالتكنيك المحض الذى يطوع الكلمات الطموحة فى نماذج من المعنى والشكل بطريقة فريدة من صمنى (على الأقل فى هذه اللحظة) ، الحاجة لجعل الناس تضحك معى . هل أن تضحك منى ، الرغبة فى تقنين التجربة والتوافق مع الأشياء التى حدثت لى والكشف عن حقيقتها ، اكتب خاصة لأقوم بطقوس التعويد ، لأن أزيح عن نفسى ومن عطفى ، عيب تحمل بض الألم ، وضرر بعض التجارب ، لتنتهى فى كتاب وليس هنا فى عقلى .

لقد تحدد ما أحاول أن أصنعه فى الشكل الروائى ، من خلال محافظة مراجعى الكتب وغيرهم ، ولقد ضاع السبب الذى كتبت من أجله ما كتبت ، بالطريقة التى كتبت ، لم يصل للكثير من الناس بأى شكل ، معظم مراجعى الكتب يرون فى « التجريبية » فى أغلب الأوقات مرادفا للفشل ، وأنا اعترض فى اطلاق كلمة « تجريبية » على أعمالى ، صحيح أنى أقوم بتجارب ، ولكن التجارب الفاشلة تظل مخبأة بعيدا ، وما اختاره لينشر ، هو الناجح من وجهة نظرى ، بمعنى أن هذه أفضل طريقة مستطمت أن أجدها لحل مشاكل معينة فى الكتابة ، وحين ابتعدت عن المؤلف ، فذلك لأن هذا المؤلف قد فشل ولم يعد قادرا على نقل ما أود قوله ، والسؤال المناسب هو ما اذا كانت هذه الوسيلة تأتى بالنتائج المرجوة منها أو لا ؟ وهل تحقق ما استخدمت لتحقيقه ؟ ولأية درجة كان

البديل اقل كفاءة ؟ وهكذا ففي كل طريقة استعملتها • كان هناك تبرير أدبي وتكنيكي ، ومن لا يقبل هذا فهو ببساطة لم يفهم المشكلة التي كان يجب أن تحل •

لا أعتزم أن أتمق في الحديث عن الأسباب التي دفعتني لاستخدام كل هذه الوسائل ، ليس لأن الروايات ينبغي أن تتكلم عن نفسها ، وأنها واضحة بدرجة كافية لمن يفكر فيها ، دعك من أن يكون متعاطفا ومتفهما تجاهها ، لكنني سأذكر بعضا منها ، واتحدث بالتفصيل عن رواية « التمساة The unfortunates » ، لأن شكلها هو الذي يبدو أكثر تطرفا •

رواية « المسافرين Travelling People » سنة ١٩٦٢ فيها مقدمة شارحة تلخص كثيرا من تفكيري بالشكل الروائي :

« كنت جالسا باسترخاء في كرسى من خشب الخيزران ، من صناعة القرن الثامن عشر الصينية ، بدأت أتأمل بشكل جاد بالشكل الأدبي الذي ساكتب به • واستعلت بسرعة النتائج التي وصلت اليها في تأملات سابقة في الموضوع نفسه • رفضي الدراما لقيودها الكثيرة ، والشعر غير مقبول في الوقت الحالي وفي المجال الذي أحاوله ، أما الراديو والتلفزيون فكل منهما يتطلب وسطاء كثيرين بين الكاتب والجمهور ، والاختيار الأخير هو الرواية لأنها الشكل الذي يملك أقل القيود وهي أقرب للاتصال بالجمهور الكبير •

ولكن ما نوع الرواية التي أريدها ؟ بعد قليل من التفكير ، قررت أن أسلوبا واحدا لرواية واحدة تقليد أستاذ منه كثيرا ، انه يشبه تناول وجبة من الطعام كل صنف فيها طبخ بالطريقة نفسها • وفكرت بملاحظات د• جونسون حول جمهور المسرح ، بأن كل فرد في الجمهور يكون واعيا بأنه يجلس في مسرح ، وأن هذا يمكن أن ينطبق على قارئ الرواية الذي يعرف بالتأكيد أنه يقرأ كتابا ولا يفعل شيئا آخر ، ومن هذا استنتجت أنه ليس فقط مسموحا للمؤلف بعرض آلية الرواية على القارئ ، ولكن لو فعل ذلك فإنه يقترب أكثر من الواقع والحقيقة ، وهو ما ينقض مقولة القدماء « الفن هو اخفاء الفن » • وحين تنبعت هذه الفكرة أدركت أنه من الأفضل أن يكون هناك فاصل بين كل فصل وآخر : أتوقف فيه لأتحدث عن الرواية وعن الآراء المختلفة التي أحملها اذا كان ذلك ضروريا ، وفيها يمكن الأخذ في الاعتبار المسائل التقنية ومقطعات من كتاب آخرين مناسبة للحال ، دون تسمير شك القارئ في عدم اليقين الذي لم يكن قد حاول •

ولابد أن أصر على أن أقود القارئ للاعتقاد بأنه لا يفعل شيئا سوى قراءة الرواية . وقد لاحظت بضيق المغالطات البالية التي مارسها روائيون عديدون خاصة من الطبقة الشعبية على قرائهم ، خاصة فيما يتعلق بالاستطراد حيث يقاد القارئ برغبته واستعداده الى الضلال . في روايتي لابد أن يكون الأمر واضحا بهذا الخصوص ، ولدى القارئ الحرية الكاملة في الاختيار ، أن يقرأ أو لا يقرأ ما يراه استطرادا . وهكذا قررت طريقة بناء روايتي بشكل عام وفكرت بالفعل في الشروع بكتابتها .

« المسافرون » تستخدم ثمانية أساليب منفصلة لتسعة فصول ، الفصل الأول والآخر يشتركان في أسلوب واحد لاعطاء الكتاب وحدة دائرية داخل الموضوع . هذه الأساليب تشتمل على : مونولوج داخلي ، رسالة ، فقرات من صحيفة ، وسيناريو فيلم وهو يصور طريقة كتابة الرواية بشكل نموذجي ، كان الموضوع مهرجانا احتفاليا في ناد ريفي يضم عددا كبيرا من الشخصيات ، واستخدمت التكنيك السينمائي بالقطع السريع من مجموعة الى أخرى ، انه بالطبع ليس فيلما لكن الطريقة تستدعي ما يعرفه القارئ كتكنيك سينمائي .

كما وجدت أنه من الضروري العودة الى البدايات الأولى للرواية في انجلترا ، وأنا مدين بالصفحات السوداء في هذه الرواية ، لرواية « ترسترام شاندى » ولكنى طورت الوسيلة لأبعد مما استخدمتها « ستيرن » لأشير الى وفاة الشخصية . ان الفصل الخاص بذلك هو المونولوج الداخلي لرجل عجوز عرضة لنوبات قلبية ، وحين يصبح في لاوعيه ، فهو لا يستطيع أن يشير الى ذلك بوضوح عن طريق الكلمات ، في البداية استخدمت نمودجا عشوائيا باهتا للإشارة الى اللاوعي بعد النوبة القلبية ، ثم نمودجا منظما باهتا للإشارة الى النوم أو الى اللاوعي الذى يؤدي الى الاستيقاظ ، ثم استخدمت الصفحات السوداء تعبيرا عن الموت . وحيث ان رواية « المسافرون » فيها جزء خيالى ، فهى تحيرنى الآن ولن أسمح بإعادة طباعتها برغم أنى مازلت سعيدة بأن طريقة كتابتها جاءت بنتائج جيدة ، تعلمت الكثير من خلالها ، ليس اقله أنى تفوت أن أفكر بذهنى بشكل أكبر دون أن اضطر لاستهلاك أكوام من الورق لالتحقق من أن شيئا ما سيؤتى نتائجه .

واكتشفت ما يجب عمله فى رواية « البرت انجيلو Albert Angelo » سنة ١٩٦٤ للتغلب على المرض الانجليزى فى المعادل الموضوعى ، ولأقول الحقيقة مباشرة من وجهة نظر ما يراه الشخص ، فى شكل رواية . واسمع صوتى الضئيل الخاص ، وثانية كانت هناك طرق استخدمتها لحل

المشاكل التي واجهتني ، واعتبرت أنه لا يمكن التعامل معها بوسائل أخرى . فمثلا لكي أنقل درسا معيناً يلقيه مدرس على تلاميذه ، فقد قسمت الصفحة الى عمودين ، الأفكار التي تدور بذهن المدرس وهو يلقى درسه توضع في العمود الأيمن بخط مائل ، ويوضع على الشمال حديثه وحديث تلاميذه بشكل روائي . طبعا من الواضح أن القارئ لا يمكن أن يقرأ الاثنين معا ، لكن حين يقرأهما كليهما سيرى أنها يسيران معا وفي الوقت نفسه ، ويقدمان أيضا ما يدور في نفسه آنذاك . وحين يجد البرت « كرت الحظ » في الشارع ، فالوصف هنا يعطيك عن الحقيقة ، فلا بد أن تعيد انتاج الحادثة ، وتكشف عما سيقع ، لا توجد طريقة أقرب الى الحقيقة وأكثر تأثيرا من أن تقطع جزءا من الورقة في الصفحات التي تقدم الحادثة بحيث يمكن قراءتها في مكانها الحقيقي ولكن قبل أن يصل القارئ الى ذلك الموضوع .

رواية شبكة الصيد Trawl سنة ١٩٦٦ كلها مونولوج داخلي ، تقديم لما يدور داخل العقل - عقلي - طبعا في لحظة يتغير الموضوع ويتقدم ما تفكر به ، والمشكلة الفنية الحقيقية الوحيدة التي واجهتني هي كيفية تقديم فقرات العقل الداخلي من موضوع لآخر ، وأخيرا قررت اتباع طريقة الفصل بمسافات ٣ ملم ، ٦ ملم ، ٩ ملم ، وحتى لا يختلط الأمر بين هذه الفراغات وبداية الفقرات فقد وضعت فيها نقاطا في مستوى العلامات العشرية ، وأشك الآن اذا كانت هذه النقاط ضرورية ، ولتعميخ القارئ عن عدم وجود الفراغات الخاصة بالفقرات التي تعطى لعين القارئ بعض الراحة ، فان طول الأسطر قد قصر مما أعطى الكتاب شكلا طويلا .

إيقاعات اللغة في شبكة الصيد حاولت أن أجعلها توازي تلك الإيقاعات التي للبحر ، بينما استخدمت الشبكة استخداما كبيرا كاستعارة للطريقة التي يعمل بها اللاوعي أو يظهر أنه يعمل بها .

الملحظة التي خطرت ببالي رواية « التمساء » (١٩٦٩) ، كنت في محطة سكة حديد نوتنجهام ، ذاهبا لتفطية مباراة كرة قدم لجريدة الأوبزرفر ، وهي مباراة عادية لا شيء خاصا فيها . ولم أفكر في المكان الذي سأذهب اليه ، خاصة وقد اعتدت الذهاب كل يوم سبت الى مدينة مختلفة لتفطية مباراة ما ، فتعددت على آلية السفر والوجود في مكان غريب ، لكن حين صعدت سلالم تلك المحطة من الرصيف الى صالة الدخول . صدمت بمعرفتي لهذه المدينة وبشكل جيد . انها مدينة كان يعيش فيها صديق حميم لي ، ساعدني في عملي حين تخلى عنى الجميع ، وعاش فيها حتى موته المأساوي في سن صغيرة قبل سنتين بفعل السرطان . انها المرة الأولى التي أحضر فيها الى المدينة بعد وفاته ، وطوال فترة بعد

الظهر التي قضيتها هناك ، عادت الى ذاكرتي كل تفاصيل ما عملناه معا ، وتداخل الماضي الميت بالحاضر الحي في ذهني وأنا أغطي هذه المباراة . وأدركت فيما بعد ظهر ذلك اليوم أنه لابد أن أكتب رواية عن هذا الرجل « توني » وموته المأساوى بلا هدف ، وتأثيره على وعلى من عرفوه .

كانت المشكلة الفنية الرئيسية في رواية التمساء ، هي عشوائية المادة ، الذكريات عن توني ، وتقرير مباراة كرة القدم الروتينى ، الماضي والحاضر منسوجان بطريقة عشوائية كاملة ، دون ترتيب زمنى ، وهذه هي طريقة عمل العقل ، ولأسباب واضحة كان على الرواية أن تكون أقرب ما يمكن لما حدث في عقلى خلال ثمانى ساعات بعد ظهر ذلك السبت الممّين .

هذه العشوائية كانت في صراع مباشر مع الحقيقة التكنولوجية للكتاب في شكله المعروف ، فالكتاب يفرض نظاما ما على المادة ، نظام الصفحات فى تتابعها ، فكرت فى حل لهذه المشكلة ، بالا تجمع فصول الرواية فى مسلسل صفحات متتابعة كما يكون الكتاب عادة ، ولكن توضع الفصول « مفرطة » فى علبة كرتونية ، كانت الفصول مختلفة الأطوال ، بعضها كان ثلث صفحة والبعض اثنى عشرة صفحة ، وقد رقم كل فصل على حدة .

الهدف من هذه الوسيلة ، بعيدا عن الفصل الأول والفصل الأخير اللذين أشرت الى أنهما كذلك ، أن تصل الفصول الى القارئ بنظام عشوائى ، ويمكنه قراءتها بأى ترتيب يريد . وإذا تخيل أحد أن الناشر أو أى قارئ سابق قد رتبها بنظام معين ، فباستطاعته أن يعيد ترتيبها بأى شكل يريد ، وقراءتها بالترتيب الذى اختاره . وهذه طريقة استعارية ملموسة للعشوائية ولطبيعة مرض السرطان .

وأنا لا أعتقد الآن ، أو حتى آنذاك أن هذه الطريقة قد حلت المشكلة تماما ، فطول الفصول كان تعسفيا ، حتى الجمل المنفصلة أو الكلمات المنفصلة تكون تعسفية بالمعنى نفسه ، لكنها مازال الحل الأفضل لنقل عشوائية العقل ، بدلا من النظام المفروض لكتاب مجلد متتابع الصفحات .

كان ما يهمنى بالدرجة الأولى حول رواية التمساء ، هو أن استدعى بدقة ، قدر الامكان ، ما حدث ، لاني لا أريه أن أظل أحمله فى ذهنى فترة أطول ، كما أنني أردت أن أفى « توني » حقه قدر ما أستطيع ، ثم الحاجة

لأن أتواصل مع نفسي وأنفس مشابهاة مورت بى بقدر ما تسمح به الظروف ، مع أشياء أهتم بها بصق ، مما يعنى أن الرواية ستوصل تلك التجربة للقراء .

سأعود للقراء والتواصل معهم حالا ، لكن هناك روايتين تمثلان تفسيرا فى الاتجاه ، لكنهما جزء من الكل ، كالكوع المتصل بالذراع ، لكنهما تأخذان طريقا آخر . « منزل الأم عادية ٧١ » و « المدخل المزدوج لكريستى » ، جاءتنى فكرتهما وأنا أكتب « المسافرون » - ولقد ناقشتها مع تونى - ولكن الروايات الثلاث التى تلت « المسافرون » اعترضت كتابتهما ، بالإضافة الى أنى أحبطت من رواية « بيت الأم » حيث بدت صعبة فنيا . ما أردت أن أعبر عنه فى هذه الرواية ، هو مجموعة من الأحداث فى بيت للمسنين ، تقدم من خلال عيون ثمانية من هؤلاء المسنين . ونظرا للتشوهات والعجز المتنوع للسكان ، فستبدو هذه الأحداث للقارئ العادى « غير عادية » ، وفى النهاية ستكون هناك وجهة نظر مديرة المنزل ، وكما هو واضح فى عادية ، وبالتالي فالأحداث نفسها سترى عادية آنذاك بالمقارنة . الفكرة هى أن تقول شيئا ما عن أشياء ندعوها « عادية » أحيانا « وغير عادية » أحيانا أخرى . الصعوبة الفنية هى أن تجعل الشيء نفسه طريفا ومهما تسع مرات ، وهى المرات التى سيوصف بها الحدث .

بحلول عام ١٩٧٠ فكرت بأنى لو لم أنفذ الفكرة قلن أنفذه ، وهكذا جلست لها ، واسترحت حين وجعلت العمل يسير بيسر بمعايره ، وخصصت لكل شخصية احدى وعشرين صفحة ، وكل سطر فى كل صفحة يقدم اللحظة نفسها عند الشخصيات الأخرى ، وهذا يعنى هامشا على اليمين غير مبرر ، وقد تخيل أكثر من مراجع للعمل أن الكتاب شعر . وقد نالت مديرة المنزل صفحة زائدة حيث أوضحت فى هذه الصفحة أنها :

لعبة أو تلفيقة من المؤلف - فانت تعرف أيها القارئ أن هناك كاتباً وراء كل ذلك ولا أريد أن أخدعك - ولا يجب أن يوجد من يخدعك .

فى رواية « المدخل المزدوج لكريستى » جعلت القارئ واعيا جدا أنه يقرأ كتابا وأن المؤلف يخاطبه حول الرواية .

فكرة الرواية تدور حول شاب تعلم نظام القيد المزدوج فى حساب الدفاتر ، يبدأ فى تقديم معرفته للمجتمع والناس ، حين خذله المجتمع ، بدأ هو نفسه يخذل المجتمع لكى يوازن دفاتره ، الشكل يتبع الوظيفة .

فالكتاب مقسم الى خمسة أجزاء ينتهى كل جزء بصفحة حسابات يحاول فيها كريستى أن يقيم توازنا مع الحياة .

أنا فى الواقع لا استمتع بوصف العمل أكثر من ذلك ، فالكتاب هناك كى يقرأ ، وكتاباتى الكثيرة حول التكنيك والشكل هى تحويل للنظر عما تدور حوله الروايات ، وماذا تحاول أن تقول ، وأشياء مثل طبيعية اللغة المستخدمة فيها ، وحقيقة انها كلها تحتوى شيئا فكاهايا وأن ثلاثا منها قصدت أن تكون طريقة جدا بالفعل .

يقال غالبا ان القراء يواصلون قراءة الرواية لأنها تساعدهم على أن يدربوا أخيلتهم ، على عكس الفيلم أو التلفزيون ، وأن ذلك أحد أسباب جاذبية الرواية عندهم ، فهم يتخيلون الشخصيات بالطريقة التى يريدونها، ولكن ذلك لا يصلح مع رواياتى ، ومن تتبع ما سبق أن قلته يجد أنى أريده أن أعبر عن أفكارى بدقة بحيث لا أترك إلا مساحة ضيقة جدا لآى تفسير . وفى الواقع أود أن أذهب الى أبعد من ذلك وأقول لو استطاع القارئ أن يضع خياله الخاص على كلماتى ، إذن فإن تلك القطعة من الكتابة تعتبر فاشيلة ، فانا أريده أن يرى رؤيتى ، لا أن يرى شيئا يستحضره من خياله الخاص ، كيف يفترض أنه ينمو اذا لم يعترف بأفكار الآخرين ؟ اذا أراد أن يفرض خياله فليكتب رواياته الخاصة ، وقد ظن أنى أقصد بهذا القارئ الضد anti-reader . لكن لو فكرنا الى مدى أبعد ، فستجد أن ما أفعله فى الواقع هو تحدى القارئ لأبرهن على وجوده الخاص بشكل ملموس بقدر ما أبرهن على وجودى بفعل الكتابة .

اعترف أن اللغة أداة غامضة وغير دقيقة لنحقق بها الدقة ، فالكلمة الواحدة لها معانٍ مختلفة، لـبـكـل فرد ، لـبـكـن ذلك خارج عن ارادتى ولا أستطيع السيطرة عليه ، أنا أستطيع فقط استخدام الكلمات لتعنى شيئا محددا لى ، وهناك الأمل وليس التوقع ، فى أنها ستعنى الشيء نفسه لـآى شخص آخر .

وذلك يوصلنا الى السؤال : لمن أكتب ؟ دائما ينتابنى الشك فى الكتاب الذين يزعمون أنهم يكتبون لجمهور معين ، كم رسالة أو مكانة تليفونية تلقوها من هذا الجمهور حتى يمكنهم معرفته ليكتبوا له ؟ قليلون جيدا ، أعرف ذلك من تجربتى فقد سألت الكثيرين عن ذلك . أنى شخصيا وقد نشرت ستة من الكتب قد تسلمت خمس رسائل من قراء عاديين ،

لم يسبق لى أن عرفتهم ، ثلاثة منهم عنفونى بشكل بئى لأنى نشرت كتابا كانوا على وشك كتابة واحد مثله •

غير مأساة رواية « المسافرون » فانا أكتب بالضرورة لنفسى والأشباع يكون كله تقريبا لنفسى ، وكل ما أمله أن توجد قلة مثلى ، يرون ما أفعله ويفهمون ما أقوله ويستخدمونه فى أهدافهم الملتوية • ومع ذلك يجب ألا يكون الأمر كذلك ، أعتقد أن من حقى أن أتوقع من معظم القراء أن يكونوا متفتحين نحو العمل الجديد ، أن يكون هناك جمهور فى هذا البلد على استعداد لمحاولة الفهم والتعاطف مع أولئك الكتاب غير المصنفين بأغلال التقاليد ومع ما عملوه ويحاولون عمله • ان المرء يدرك حين يرى التقاليد الأوروبية العامة للطليعة الأدبية ، كم هى زائفة ومحبطة نقافة الكتاب العامة فى هذا البلد ! • لا يوجد الكثيرون من الكتاب الذين يكتبون كما تستحق الكتابة أن تكون ، دعك من كتاب الرومانسيات والرعب والروايات التقليدية المستقيمة (وهى ليست كذلك بل هى ملتوية) •• قد يجدر أن أشير هنا اليهم ، صمويل بيكيت (بالطبع) ، جون بجر ، كريستين بروك روز ، بريجيد برونى ، أنطونى بيرجز ، آلان بيرنز ، أنجيلا كارتر ، إيفا فيجز ، جايلز جوردون ، ويلسون هاريس ، راينر هينستال ، إيفين هاشى ، مادليد روبن راى ، آن كوين ، بينولوبى شاتل ، آلان سيليتو (من كتابه الأخير فقط) ، ستيفان ثيمرسون ، ومن الواعدين جون ديوى ، وهيثكوت وليامز لو كتب رواية •

وإذا تخيل شخص ما (هى أو هو) أنى تجاهلته بعلم وضع اسمه ضمن الأسماء التى ذكرتها فيمكن أن يكتب اسمه فى السطر الخالى التالى :

• • • • •

ويتلطف ويعلمنى بالمواصفات التى جعلته يتخيل أنه كاتب طليعى هل نحن مهتمون بالمجاملة !

وصفت ناتالى ساروت الأدب ذات مرة بأنه سياق التتابع ، عصا الحداثة تمر من جيل الى جيل ، الغالبية العظمى من الروائيين البريطانيين سقطوا فى السباق ، وظلوا جامدين ، أو تراجعوا ، أو حتى لم يعرفوا أن هناك سباقا « من أصله » •

معظم ما قلته قد قيل من قبل بالطبع ، لا شىء جديد ، ربما فيما يتعلق بالسياق والتركيب ، والنزى لا أفهمه لماذا يرفض الكتاب البريطانيون ما أقوله ويتمالون عليه !

صحيفة يومية قومية (اعترف أنها ذات آراء رجعية) أعادت نسخة
« المسافرين » التي أرسلت إليها لكتابة مراجعة لها ، بحجة أن بعض
صفحاتها سوداء (هي في الأصل كذلك) ، رجال الجمارك في استراليا
صادروا رواية « البرت أنجيلو » (فيها قطع على شكل مستطيلات في
الصفحات) وأصروا للافراج عنها أن يروا البثاءة التي كانت مكتوبة
مكان القطع ، وكانوا مقتنعين تماما بأنها كانت موجودة ، في إحدى
مكتباتنا الكبرى وجدت رواية « شبكة الصيد » في قسم صيد
السمك .

مقدمة المفكرة الذهبية

دوريس ليسنچ

شكل هذه الرواية هو كالتالى :

هناك هيكل عام أو إطار للرواية يسمى « امرأة حرة » ، وهو عبارة عن رواية قصيرة تقليدية ، فى حوالى ستين ألف كلمة ، ويمكن أن تكتفى بذاتها . ولكنها قسمت الى أجزاء خمسة تفصلها مراحل من أربعة دقاتر للمفكرات ، سوداء وحمرًا وصفرًا وزرقاء . تحتفظ بهذه المفكرات « أنا والف » وهى شخصية رئيسية فى « امرأة حرة » . وهى تحتفظ بالمفكرات الأربع وليس بواحدة ، فهى تدرك أن عليها أن تفصل الأشياء عن بعضها خوفاً من الغوضى ، من انعدام الشكل ومن الانهيار ، الضغوط الداخلية والخارجية تنهى المفكرات ، خط ثقيل أسود عبر الصفحة الواحدة اثر أخرى ، والآن وقد انتهت المفكرات ، فمن بقاياها ينبثق شئ جديد : المفكرة الذهبية .

وخلال هذه المفكرات ، تناقش الناس ونظروا (بتضعيف الظاء) ونعصبوا لراى دون آخر ، وصنفوا ، وقسموا ، أصوات عامة معبرة عن العصر لا تمت لأحد بل للمجتمع ، ويمكنك أن تضع أسماء لها كما كان يحدث فى المسرحيات الأخلاقية القديمة ، مثل : السيد متعصب ، السيد أنا حر لأنى لا أنتمى لأحد ، السيد أنا ممتاز فى كل ما أفعله ، والسيد أين هى المرأة الحقيقية ، والسيدة أين هو الرجل الحقيقى ، والسيد أنا مجنون لأنهم يقولون ذلك ، والسيدة من خلال تجربة كل شئ ، والسيد أنا صنعت ثورة ولذلك أنا ما أنا عليه ، والسيد والسيدة لو تعاملنا جيلا مع هذه المشكلة - الصغرى - لربما نسينا فنحن لا نجرؤ أن ننظر الى المشاكل الكبرى . ولكنهم أيضا يعكسون صور بعضهم البعض ، يكون كل منهم جزءا من صورة كلية ، ويخلقون أفكار وسلوك بعضهم البعض ، كل منهم هو الآخر ، ويكونون معا الصورة كاملة . تتجمع الأمور فى المفكرة الذهبية الداخلية ، وتتحطم التقسيمات ، وعند نهاية الشظايا يتحقق انعدام الشكل - انتصار الحطة الثانية التى تتجسد فى الوحدة . أنا وسول جرين . يشكلان السقوط الأمريكى ، مجنونان ، مخبولان ،

مسعودان ، ينهاران في أحضان بعضهما وفي أحضان الآخرين ، يخترقان النماذج الزائفة لماضيها ، والتراكيب التي صاغها لينقلنا نفسيهما والآخرين ، ويدوبان . يسمعان أفكار بعضها ، يدرك كل منهما نفسه في الآخر .

سول جرين الذي كان حاسدا وملمعا لانا ، الآن يؤيدها ، ينصحها ، ويوحى لها بخطة الكتاب التالي - امرأة حرة - عنوان ساخر . يبدأ : « كانت المرأتان وحيدتين في شقة لندن » ، وأنا التي كانت غيورا من سول لدرجة الجنون ، ممسوسة وكثيرة المطالب . تعطي سول المفكرة الذهبية الجميلة - المفكرة الذهبية ، بعد أن سبق لها الرفض ، وتوحى له بخطة كتابه التالي ، وتكتب فيه الجملة الأولى : « على سفح جبل في الجزائر راقب جندي ضوء القمر يلعب على بندقيته » . وفي داخل المفكرة الذهبية التي كتبها الاثنان ، لا يمكنك التمييز بين ما كتبه سول وما كتبه أنا وما كتبه الآخرون .

هذا الانهيار ، الذي يكون أحيانا علاجاً للنفس حين يخور عزم الناس ، ويطرد الانقسامات الزائفة في النفس الداخلية ، كتبه أناس آخرون كما كتبته بنفسى وذلك غير الرواية القصيرة القديمة التي كتبتها عن ذلك من قبل . هنا الموضوع أكثر قرباً من التجربة ، قبل أن تشكل التجربة نفسها الى فكر ونموذج ، وأكثر قيمة ربما بسبب أنها مادة خام .

ولكن ، لم يلاحظ أحد هذه الخطوة المركزية ، ربما لأن المراجعين ، الأصداق منهم والأعداء ، قلصوا حجم الكتاب لدرجة كبيرة ، لأنه عن حرب الجنس ، أو كما زعمت النساء انه أفضل سلاح في حرب الجنس .

وغدوت في وضع زائف منذ ذلك الحين . لأن آخر ما أريده هو أن أرفض دعم المرأة .

ولكي تتخلص من موضوع تحرير المرأة - بالطبع أنا أؤيد تحرير المرأة فالنساء مواطنات من الدرجة الثانية كما يقولون بحماسة في بلدان عديدة ، ويعتبرن أنفسهن قد نجحن إذا سمعن الآخرون ، كل الناس تقول مسبقا ، بعداوة أو لا مبالاة « أنا أؤيد أهدافهن ولكن لا أحب أصواتهن العادة وطرقهن البذيئة قليلة الحياء » . وهذه مرحلة حتمية ومفهومة تماما في أية حركة ثورية ، فالمصلحون لابد أن يتوقعوا أنه ينكرهم الناس ويتبرأ منهم أولئك السعداء بما كسبوه - فانا أعتقد أن حركة تحرير المرأة لن تغير الكثير ، ليس بسبب خطأ أهدافها ولكن بسبب ما هو واضح بالفعل

من أن العالم كله يهتز بنموذج جديد بسبب التغيرات العنيفة التي نعيشها،
ومن المحتمل حين نكون وسط هذه التغيرات ، نحن النساء ، إذا قدر لنا
أن ندخلها ، فانه أهداف تحرير المرأة ستبدو آنذاك صغيرة وغريبة .

وهذه الرواية ليست بوقفا لعملية تحرير المرأة ، انها تصف الكثير
من المعواطف العلوانية الأنثوية ، تضاع العداء والحقد مطبوعا على الورق .
وقد فاجأني ما تفكر به كثير من النساء وما يشعرون به ويجربونه . وفي
الحل أطلقت على كثير من الأسلحة القديمة ، الرئيسة فيها كان من عينة
« انها امرأة مسترجلة » أو « انها كارهة للرجال » ، وهذا في حد ذاته غير
ملمس ، فالرجال ، وكثير من النساء قالوا ان المرأة التي تسعى لحق
التصويت قد فقدت صفات الأنثى ، وهي ذكورية ومتوحشة . لم أقرأ في
سجل أى مجتمع ، فى أى مكان ، حين تطالب المرأة بحقوقها الطبيعي ، بأن
الرجال لم يصفوها بذلك ، وبعض النساء أيضا . كثير من النساء غضبن
من المفكرة الذهبية .

ما تقوله النساء لبعضهن ، وهن « يبرطن » فى مطابخهن ويشتكين،
ويمارسن النجاسة ، أو ما يعبرن به عن ماسوشيتهن ، هو غالبا آخر
ما يستطعن قوله بصوت عال - فقد يسمع الرجل .

النساء هن الجبناء ، وهن كذلك ، لأنهن كن ولزمن طويل شبه
عبيد . عدد النساء اللواتي يستطعن الصمود والدفاع عما يفكرن ويشعرن
به ويجربنه أما الرجل الذى يحبهن ، مازال صغيرا . مازالت نساء كثيرات
يجربن كالجراد حين يقذفهن الرجل بالطوب قائلا : « أنتن مسترجلات
عدوانيات .. تحقرن رجولتى » . اعتقد أنه كل امرأة تتزوج أو تحترم
رجلا يستخلم مثل هذا التهديد تستحق كل ما يجرى لها . لأن رجلا كهذا
« بلطجى » ، لا يعرف شيئا عن العالم الذى يعيش فيه أو عن تاريخه .
لقد قام كل من الرجال والنساء بأدوار متنوعة فى مجتمعات مختلفة ،
ولذا فان مثل هذا الرجل جاهل أو خائف على مركزه ، جبان .

اكتب هذه الملاحظات بالشعور نفسه الذى اكتب به خطابا أوجهه
الى الماضى البعيد ، أنا متأكدة ان كل ما أخذناه الآن على سبيل المنحة ،
سيكنس كلية فى الحقب التالية (اذن لماذا كتابة الروايات ؟ وبالفعل
لماذا ؟ افترض اننا يجب أن نمضى فى الحياة كما لو (...) .

بعض الكتب لا تقرأ بالطريقة الصحيحة ، اما لأنها تجاهلت آراء
مرحلة ما ، واما لأنها تفترض بلورة معلومات فى المجتمع ، لم تحدث بعد .

كتبت هذا الكتاب وكان المطالب التي حددتها حركات تحرير المرأة قد تحققت بالفعل . كتبت سنة ١٩٦٢ ، ولكن لو ظهر الآن لما كان هناك أى رد فعل عليه ، فالأمور تغيرت بسرعة كبيرة . وبعض النفاق والرياء قد زال ، منذ عشر سنوات أو خمس سنوات كان العصر عصرا جنسيا متمردا . كتبت فيه روايات ومسرحيات كثيرة تنتقد المرأة بشكل وحشي ، خاصة في الولايات المتحدة وبريطانيا ، وتصورها كمستأسدة أو خائنة ومقرضة للمجتمع . وكانت هذه المواقف في كتابات الرجال تؤخذ كشيء طبيعي ، عادية ، وتقبل كأساس فلسفي سليم ، ليس كموضوع كراهية المرأة أو عدوانيتها أو عصايتها ، مازال الأمر مستمرا بالطبع ، لكن ما لا شك فيه فإن الأمور أفضل الآن .

لقد غرقت في تأليف هذا الكتاب ، حتى اننى لم أفكر برد الفعل حين ينشر ، لقد انغمست فيه ليس فقط لأن كتابته صعبة - وقد كانت كذلك - ولكن بسبب ما كنت أتعلمه وأنا أكتبه . كل أنواع الأفكار والتجارب التي لم أكن أدرك أنها تخصنى ، اثبتت أثناء الكتابة ، اذن فإن وقت الكتابة الفعلي وليس تجارب الكتابة ، هو الباعث على المرض بالفعل ، لقد غيرنى هذا الكتاب ، انتهيت من عملية البلورة هذه ، وأعطيت المخطوطة للناسخ والأصدقاء ، وعرفت أنى كتبت موضوعا عن حرب الجنس ، واكتشفت بسرعة أن أى شيء أقوله لن يغير من هذا التشخيص . مع أن جوهر الكتاب ، تنسيقه ، كل شيء فيه ، يقول ضمنا وبوضوح انه لا يجب أن نحسم الأشياء أو نصنفها .

تقول أنا : « مقيدة ، حرة ، خيرة ، شريرة ، نعم ، لا ، رأسمالية ، اشتراكية ، جنس ، حب » تصرخ بذلك فى امرأة حرة معلنة فكرة رئيسية بالطبول وآلات النفخ - أو هكذا تخيلت ، بالضبط كما اعتقدت أن لب كتاب المفكرة الذهبية ، هو مفكرة ذهبية يفترض أن تكون نقطة محورية مركزية تحمل ثقل الكتاب كله .

لكن لا .

هناك أفكار أخرى اشتركت فى صنع هذا الكتاب ، وقد كان ذلك وقتا عصيبا لى ، فالأفكار والموضوعات التي حملتها فى ذهنى سنوات تتجمع معا لتنصب مرة واحدة .

احدى هذه الأفكار ، انه لا يمكنك أن تجد رواية انجليزية ، وصفت المناخ الثقافى والأخلاقي الذي كان سائدا منذ مئة سنة ، بالطريقة التي

فعلها تولستوى يروسيا ، أو سيستندال بفرنسا ، فإن تقرأ • الأحمر والاسود • هو أن تعرف فرنسا كما لو كنت تعيش هناك ، وإن تقرأ • أنا كارينينا • فمعناه أن تعرف روسيا في ذلك الوقت • ولكن لم تكتب رواية فيكتورية مفيدة • أخبرنا • هاردى • كيف تبدو لو كنت فقيرا أو أن يكون لديك خيال أكبر من امكاناتك ، أو أن تكون ضحية • وقد كانت جورج اليوت جيدة بالقدر الذى اختارته ، واعتقد أن الجزء الذى نألته لكونها امرأة فيكتورية ، هى رغبتها أن تبدو امرأة صالحة ، حتى وهى ليست كذلك فى رأى بعض المناققين آنذاك • هناك الكثير الذى لم تفهمه عن عصرها لأنها كانت أخلاقية • ربما أقربهم الى ما أتصوره • ميريديث • التى بخست حقها كثيرا ، وقد حاول • ترولوب • كتابة الموضوع لكن كان ينقصه الهدف • لا توجد رواية واحدة لها قوة وصراع الأفكار مثل ما يوجد فى سيرة لوليم موريس •

هذه المحاولة من جانبي - للكتابة عن عصرنا - تفترض أن الفلتر الذى تنظر منه المرأة للحياة ، له الصلاحية نفسها للفلتر الذى ينظر منه الرجل • وقد أسقطت هذه المشكلة من تفكيرى ، وقررت أنه لكى أعطى الاحساس الأيدىولوجى لعصرنا فلا بد أن يتم ذلك وسط الاشتراكيين والماركسيين ، لأن الجدل الكبير حول ما حدث فى عصرنا قد تم داخل الحركات الاشتراكية المختلفة : الحركات والثورات والحروب وغيرها • (ويتبقى أن نسلم بأن وجهة النظر التى سينظر بها الناس فى المستقبل الى عصرنا قد تكون مختلفة عن وجهة نظرنا ، بالضبط كما ننظر الآن الى الثورة الانجليزية والفرنسية وحتى الروسية ونراها مختلفة عن رؤية الناس الذين كانوا يعيشون آنذاك) • فالأفكار التى اقتصرت على اليسار المتطرف منذ ثلاثين أو أربعين سنة ، أصبحت أفكار اليسار كله منذ عشرين سنة ، وتبناها الفكر الاشتراكى التقليدى العادى بيمينه ويساره فى السنوات العشر الأخيرة ، شئ ما تغفل بدقة وانتهى كقوة مسيطرة •

فى رواية كالتى أحاولها لابد أن يكون هناك شئ مركزى كهذا • فكرة أخرى دارت فى رأسى طويلا ، وهى أن الشخصية الرئيسية لابد أن تكون فنانا بشكل ما ، لكن مع بعض الحماقة • وذلك لأن تيمة الفنان سيطرت فى الفن فترة من الوقت - الرسام ، الكاتب ، الموسيقى ، وغيرهم ، كل كاتب كبير استخدمها ومعظم الكتاب الصغار • الله الفنان ، وصورته فى المرأة ، رجل الأعمال ، قد • فرشخا • ثقافتنا ، يظهر أحدهما كجلف غير حساس ، ويظهر الآخر كمبدع يفقر له كل شئ : حساسيته المفرطة ، ومعاناته ، وغطرسته بسبب إنتاجه ، بالضبط كما يفقر لرجل الأعمال من أجل أعماله • واعتدنا على ذلك ، ونسينا أن الفنان كبطل هى

تيمة جديدة ، فأبطال الروايات منذ مئة عام لم يكونوا فنانين ، كانوا جنودا ومستكشفين وقساوسة وسياسيين وبناة امبراطوريات - حظ النساء سيء فنادرا ما نجحت احدهن لتصبح فلورنس نايتنجيل - والذين أرادوا أن يكونوا فنانين هم غريبو الأطوار والشواذ ، وكان عليهم أن يكافحوا في سبيل ذلك . وقررت أن أستخدم تيمة العصر هذه - الفنان أو الكاتب - مع تطويرها واضفاء الحفاقة على هذا المخلوق ، وتبيان سبب ذلك . ويجب أن يرتبط ذلك بالتباين بين مشاكل الحرب الحيرة والجاعة والفقر ، والفرد الضئيل الذي يحاول أن يعكسهم في مرآته . ولكن الذي لا يمكن التسامح معه ، وفي الحقيقة لا يمكن تحمله أكثر من ذلك ، هو هذه القدرة المبهلة ، العزولة والnerجسية بشكل مخيف ، التي تغيرت . يبدو أن الناشئين رأوا ذلك وأرادوا أن يفروه بطريقتهم ، فأبدعوا ثقافة خاصة بهم ، مئات من الأبطال تصنع أفلاما ، تصدر صحفا ، تؤلف الموسيقى ، تصور ، تكتب الكتب ، لقد محوا سمات تلك الشخصية الحساسة المبدعة بنسخها الى مئات الآلاف ، وهو اتجاه وصل الى انتهاء ، الى نتيجته ، ولذا لابد من رد فعل من نوع ما ، كما يحدث دائما .

حين بدأت الكتابة كان هناك ضغط على الكتاب ألا يكونوا ذاتيين ، بدأ هذا الضغط داخل الحركات الشيوعية كتطور للنقد الأدبي الاشتراكي الذي نما في روسيا في القرن التاسع عشر على يد مجموعة من المؤهوبين على رأسهم بيلنسكى Belinsky ، مستخدمين الفنون وخاصة الأدب في معركتهم ضد القهر والقيصرية . وقد انتشر هذا المبدأ بسرعة في كل مكان ، ووجد صدهاء في وقت متأخر ، في خمسينات هذا القرن في إنجلترا ، في فكرة « الالتزام » . ومازال قويا في البلاد الشيوعية ، ويعبر عن نفسه في الحياة العادية بالقول الشائع : « أتهتم بشئونك الغبية الخاصة بينما روما تحترق ؟ ، وكان من الصعب مقاومة ذلك ، خاصة اذا صدر عن أناس أعزاء يفعلون كل ما يبعث على الاحترام ، على سبيل المثال ، مكافحة التفرقة العنصرية في جنوب أفريقيا . ومع ذلك ، كانت هناك دائما قصص وروايات من كل نوع ، تغوص أكثر وأكثر في الذاتية . وكتبت أنا في « المفكرة الزرقاء » عن المحاضرات التي كانت تلقىها ، قائلة : « كان الفن خلال العصور الوسطى فنا جماعيا وليس فرديا ، يصدر عن وعى جماعى ، كان خاليا من الفردية المؤلة للفن في العصر البرجوازى ، وبوما ما ستترك وراءنا هذه الأنانية الدافعة للفن الفردى . سنعود للفن الذى يعبر عن مسئولية الانسان عن زملائه وأخوانه فى الإنسانية ، ونبتعد عن الفن الذى يكرس انفصال نفس الانسان عن بنى جنسه . الفن فى الغرب أصبح صرخة عذاب تسجل الألم ، وقد أصبح الألم هو واقعنا

المعيق » • « كنت أقول شيئا كهذا • منذ حوالي ثلاثة أشهر ، وفي منتصف المحاضرة ، بدأت ألتعلم ، ولم أستطع أن أكمل » •

تلعثم أنا كان بسبب أنها تحاول تجنب شيء ما • فيمجرد أن يبدأ التركيز على تيار ما ، يصعب على المرء أن يتجنبه ، فلا يمكنك الكتابة حول بناء ما أو جسر أو سد ولا تتحدث عن عقول ومشاعر الناس الذين بنوه ، ولا تظن أني أسخر ، فذلك لب النقد الأدبي في البلاد الاشتراكية • وأخيرا أدركت أن الطريق عبر هذه الحيرة - قلق الكتابة عما هو شخصي - هو الكتابة عن النفس كأنك تكتب عن الآخرين ، حيث إن مشاكلك وآلامك وأفراحك وعواطفك وحتى أفكارك الغريبة لا يمكن أن تخصك أنت وحدك ، وبهذه الطريقة تخترق ما هو شخصي وذاتي لتجعل منه عاما ، محولا التجربة الخاصة الى شيء أكبر بكثير ، إن النضج في النهاية هو أن تدرك أن تفرد المرء وتجربته غير المعقولة يشاركه فيها كل واحد من الآخرين •

وفكرة أخرى كانت تشغلني ، إذا اتخذ الكتاب شكله الصحيح ، فسيقوم بنفسه بالتعليق على صلاحية الرواية التقليدية ، فالجدل حول الرواية موضوع مستمر منذ نشأت الرواية ، وليس كما يتخيل الأكاديميون المعاصرون بأنه شيء جديد ، وكتابتي الرواية القصيرة « امرأة حرة » داخل العمل كتخليص وتكثيف للمادة كلها ، هو ابداء للرأي في الرواية التقليدية ، وهي طريقة أخرى لوصف علم اقتناع الكاتبات حتى ينتهي شيء ما ، كأنه يقول : « كم هو قليل الجهد الذي بذلته لأقول الحقيقة ! وكم هو قليل الذي استوعبته من كل ذلك التعقيد ! وكيف يمكن لهذا الشيء الضئيل أن يكون حقيقيا حين يكون ما جربته مضطربا بلا شكل أو هيئة واضحة ! » •

كان هدفي الأول أن أقدم كتابا يقوم بنفسه بتعليقه الخاص ، يصرح دون كلمات ، أن يتحدث بالطريقة التي تشكل بها • •
لكن ، وكما قلت ، لم يلاحظ أحد ذلك •

ربما أحد الأسباب أن الكتاب ينتمي الى التقليدية الأوروبية أكثر منه الى التقاليد الانجليزية في الرواية • ولكن بلا شك ان محاولة كتابة رواية أفكار يشكل عقبة أمام الكاتبات ، فضيق الأفق في ثقافتنا حاد وحاد • فحقة بعد حقبة يتخرج شباب من الجامعة يقولون بفخر « أنا لا أعرف شيئا عن الأدب الألماني » ، ذلك هو الجو العام ، الفيكتوريون كانوا يعرفون كل شيء عن الأدب الألماني ، وكانوا قادرين بلا تأنيب ضمير ألا يعرفوا شيئا عن الأدب الفرنسي •

وليس مصادفة أن النقد الواعي لكتايب كتبه نقاد ماركسيون أو كانوا ماركسيين ، فلقد رأوا ما أحاول صنعه ، وذلك بسبب أن الماركسية تنظر الى الأشياء ككل ، وإلى علاقة الموضوعات بعضها ببعض ، أو على الأقل تحاول ذلك ، وأما قضية محدوديتها فليست هي موضوع نقاشنا اليوم . فالمرء الذى يقع تحت تأثير الماركسية ، يأخذ الأمر قضية مسلم بها ، انه اذا وقعت حادثة فى سيبريا فستؤثر بحادثة أخرى فى بتسوانا . أعتقد أنه الماركسية ، كانت المحاولة الأولى فى عصرنا ، خارج نطاق الأديان الرسمية ، لتشكيل قوة أخلاقية عالمية ، كونها سارت بشكل خاطئ ، ولم تستطع منع نفسها من الانقسام وإعادة الانقسام ، مثل معظم الأديان ، الى فرق أصغر وأصغر ، وشيع ومبادئ ، لا ينفى أنها كانت محاولة .

هذا الخصام المؤسف بين النقد والكتاب ، اعتاد الجمهور عليه ، كشجار الأطفال . « يا للأمور الصغيرة » . انهم يتشاجرون ثانية ، أو « انتم ايها الكتاب ، يا من نلتم كل ذلك المديح » . وان لم يكن مديحا . فكل ذلك الانتباه . لماذا يبدو عليكم أنكم مجروحون ! » والجمهور على حق تماما . ان التجارب المبكرة القيمة فى حياتى الأدبية أعطتنى احساسا واعيا وتميزا على النقد والمراجعين ، لكن فقدت هذا الاحساس عند تناولهم لرواية « المفكرة النحبية » اعتقدت معظم الوقت أن النقد دائما سخيخ وليس حقيقيا ، ولقد اكتشفت أن الكتاب ينظرون الى النقد كأننا بديلة . وأن هذه الأنا البديلة أكثر ذكاء منهم ، لتحكم عليهم هل أصابوا هدفهم أو لا . لم أقابل كاتباً بعد واجه ذلك المخلوق النادر ، الناقد الحقيقى ، ولم يفقد جنون العظمة ويصبح معترفاً بالجميل ، فقد وجد ما يظن أنه يحتاجه . ان ما يطلبه الكاتب مستحيل ، لماذا يتوقع وجود مثل هذا الناقد غير العادى ، الناقد الكامل ، لماذا ينبغي وجود شخص ما يستوعب ويدرك ما يحاول الكاتب عمله ؟ فى النهاية هناك شخص واحد يفزل مثل هذه الشرقة ، شخص واحد مهمته أن يفزلها فقط ، وليس من الممكن للنقاد والمراجعين ، أن يعطونا ما قالوا أنهم سيعطونه لنا ، ذلك الذى يتشوق اليه الكتاب بحس طفولى ، لأنهم ليسوا مؤهلين لذلك ، فتاهيلهم يقودهم الى اتجاه آخر .

يبدأ كل ذلك مذ يكون الطفل صغيراً ، فى الخامسة أو السادسة ويدخل المدرسة . يبدأ بالجوائز والدرجات ، فى الأنهار والنجوم ، وفى أماكن عديدة ، سياق الحيل العقل هذا ، طريقة التفكير بأسلوب الحاسر والكاسب ، التى تقود الى صيغة « الكاتب » . يتقدم عدة خطوات عن الكاتب ب ، والكاتب ب تخلف زمامه ، والكاتب ج أثبت أنه أفضل من الكاتب

د • منذ البداية الأولى يدرب الطفل على التفكير بهذه الطريقة ، طريقة المقارنة ، النجاح والفشل ، أنه نظام يستأصل الآخرين ويقضى عليهم ، الضعيف يسقط ولا تشجيع له ، نظام مصمم لانتاج قلة رابحة تظل دائما فى منافسة ، وفى اعتقادي ، أن أية موهبة يملكها الطفل ، بغض النظر عن مستوى ذكائه ، تستمر معه طوال حياته ، تعطيه وتعطى غيره الخير ، اذا لم تستخدم كسلة ذات قيمة فى سباق النجاح •

والشيء الآخر الذى يتعلمه الطفل منذ البداية هو علم الثقة بأحكامه ، فهو يتعلم الادعاء للسلطة ، وكيفية البحث عن آراء الآخرين وقراراتهم واستخدامها والامتنال لها •

ويتعلم الطفل فى المجال السياسى أنه حر وديمقراطى ، ذو ارادة حرة وعقل حر ، وأنه يعيش فى بلد حر ، يتخذ قراراته بحريته الخاصة ، وفى الوقت نفسه هو أسير لمعتقدات وتقاليده عصره ، التى لا يتساهل عن مدى صحتها ، لأن أحدا لم يخبره أصلا أنها موجودة • وحين يصل السن التى يجب عليه أن يختار فيها (مازلنا نرى فى الاختيار الحتمى قضية مسلمة !) بين العلوم والفنون ، ويختار الفنون غالبا لانسانيتها ، وهو لا يدري أنه قد أصبح مبرمجا داخل نظام معين ، وهو لا يعلم ان الاختيار ذاته هو نتيجة تقسيم زائف تجذر فى قلب ثقافتنا • أما أولئك الذين يحسون بذلك ، ولا يرغبون اخضاع أنفسهم لمزيد من « القولية » فانهم يفادرون ، بطريقة غريزية ونصف وعى ، ليهتثوا عن عمل يتوافقون معه حتى لا ينقسموا ضد أنفسهم • وفى كل معاهدنا من كلية الشرطة الى الطب الى السياسة ، نعطى قليلا من الاهتمام الى أولئك الذين يفادرون ، تلك العملية من الاقصاء والازالة ، التى تتم طوال الوقت ، وتستثنى مبكرا جدا ، أولئك الذين هم على الأرجح أصلاء ومصلحون ، لأنهم انجذبوا الى شيء يحبونه بالفعل ، ضابط شاب يترك الشرطة قائلًا انه لا يحب ما يقوم به ، مدرس شاب يترك التدريس لأنه لا يجد فيه مثاليته ، هذه الآلية الاجتماعية تسير دون أن يلاحظها أحد ، برغم أنها قوية مثل أية قوى أخرى تحفظ معاهدنا صارمة وكاتبة على الانفس •

هؤلاء الأطفال الذين قضوا سنوات فى نظام للتأهيل بهذا الشكل ، يصيرون نقادا ومراجعين للأدب ، ولا يستطيعون تقديم مل يبحث عن المؤلف والفنان - الحكيم الأصيل الخلاق • كل ما يستطيعون فعله هو اختيار الفنان يدي توافق عمله مع النماذج السائدة من الشعور والتفكير - مع مناخ الراى السائد ، انهم يشبهون ورق عباد الشمس ، مقياس اتجاه الريح ، بلا قيمة ، انهم البارومتريات الأكثر حساسية للراى العام •

نستطيع أن نرى التغير فى المزاج والرأى هنا أسرع من أى مكان آخر عدا الحقل السياسى بالطبع - لأن هذا هو كل ما تعلمه هؤلاء الناس ، أن ينظروا خارج أنفسهم للبحث عن آرائهم ، وأن يتوافقوا مع شخصيات السلطة ومع الآراء الجاهزة ٠٠

ربما لا توجد طريقة أخرى لتعليم الناس ، لكنى لا أعتقد فى ذلك ، ولكى أساعد على الأقل فى وضع الأشياء بشكل صحيح ، ونسمى الأشياء بأسمائها ، أجد أنه ينبغى أن نقول للطفل مرارا وتكرارا خلال حياته المدرسية ، شيئا يشبه هذا المعنى : أنتم هنا فى عملية تثقيف ، لم نطور بعد نظاما للتعليم لا يكون تلقينيا . نحن أسفون ولكن هذا أفضل ما يمكن عمله . ما تعلمونه هنا هو خليط من الآراء المتحيزة المعاصرة واختيارات ثقافة معينة ، وأبسط نظرة للتاريخ ستبين لكم عدم ثبات هذه الأمور ، وانها زائلة ، لقد علمكم أناس استطاعوا أن يضعوا أنفسهم فى خدمة نظام من الفكر وضعه أسلافهم لتخليد ذاتهم ، وأولئك الذين هم أكثر قوة وتفردا منكم ، سنشجعهم على المفادرة وإيجاد طرق للتعليم بوجهة نظرهم الخاصة ، أما أولئك الذين سيبقون ، فلا بد أن يتذكروا ، دائما وأبدا ، أنهم « تقولوا » ليناسبوا الاحتياجات الخاصة العتيقة لهذا المجتمع » .

مثل كل كاتب ، تصلنى رسائل طوال الوقت من شبان وشبان ، يكتبون دراسات أو أطروحات حول كتيبى - من بلدان مختلفة ، خاصة الولايات المتحدة ، وكلهم يقولون : « من فضلك ارسل لى قائمة بما كتب عن أعمالك ، والنقاد الذين كتبوا عنك من أصحاب السمعة والسلطة » ، ويسألون أيضا عن الاف التفاصيل غير المهمة اطلاقا ، ولكنهم تعلموا أن يعتبروها مهمة ، تفاصيل بحجم ملفات دائرة الهجرة .

وارد عليهم بقولى : عزيزى الطالب . أنت مخبول . لماذا تنفق الشهور والسنوات تكتب آلاف الكلمات عن كتاب واحد أو حتى عن كاتب واحد بينما هناك مئات الكتب تنتظر أن تقرأ ؟ أنت لا ترى أنك ضحية نظام مؤذ وهدام . وإذا كنت قد اخترت بنفسك على كموضوع لرسالتك ، فأنا شاكرة جدا أنك وجدت ما كتبته مفيدا لك - لكن لماذا لا تقرأ العمل بنفسك وتعمل فيه عقلك ، وتقارنه بحياتك الخاصة وتجربتك الخاصة ، ولا تهتم برأى فلان أو علان ؟ » .

ويجيبون « عزيزتى الكاتبة : ولكن يجب أن أعرف ما كتبه النقاد أصحاب الرأى والسلطة ، لأنى اذا لم استشهد بأقوالهم فإن أستاذى لن يمنحنى أية درجات » .

هذا نظام على ، من الأورال الى يوغسلافيا ومن مينوسوتا الى
مانشستر ، كلنا قد اعتدنا عليه ولم ندرك كم هو سيئ . أنا لست معتادة
عليه ، فقد تركت المدرسة في سن الرابعة عشرة ، وهر على وقت كنت فيه
أسفة لذلك ، فقد ظننت أنى فقدت شيئا مهما ، لكنى الآن شاكرة لهذا
الهروب المحظوظ .

بعد نشر «الفكرة الذهبية» ، قررت أن أجعل شغلى الشاغل ، معرفة
شيء ما عن الآلية الأدبية ، ان أتفحص العملية التعليمية التى تصنع الناقد
أو مراجع الكتب . تفحصت أعدادا لا حصر لها من أوراق الامتحانات ،
وجلسيت فى فصول تعليم الأدب ، ولم أصدق أذنى . قد تقول « هذا رد
فعل مبالغ فيه » ، وليس لك الحق فى قوله خاصة وأنت لم تكونى جزءا
من النظام . لكنى أعتقد أنى لست مبالغة على الإطلاق ، وأن رد الفعل
من شخص خارج النظام له قيمة أكبر ، لأنه حيوى وغير مبنى على تحيز
لنظام تعليمى معين .

ولكن بعد هذا البحث والاستقصاء ، لم تعد هناك صعوبة فى اجابة
أسئلتى الخاصة . لماذا هم - النقاد - محظودو الأثق لهذا الحد ؟ ذاتيون
لهذا الحد ؟ لماذا هم ، دائما ، صغار ويتصاغرون ؟ لماذا يهتمون بالتفاصيل
ولا يهتمون بالكل ؟ ولماذا يفسرون كلمة « ناقد » بشكل خاطئ دائما ؟
لماذا يرون دائما أن الكتاب فى صراع مع بعضهم البعض ؟ بدلا من النظر
اليهم كمكملين لبعضهم البعض ؟ ببساطة لأن هذا هو ما تدربوا عليه . ان
الشخص الذى يستطيع أن يفهم ما تفعله وما تهدف اليه ، والقريب دائما
من الصواب ، هو شخص من خارج الآلة الأدبية ، وحتى خارج نظام
الجامعة ، قد يكون طالبا مازال فى بداياته وجهه للأدب ، أو يكون انسانا
مفكرا ، يقرأ كثيرا ، ويشبع غريزته الخاصة .

أقول لهؤلاء الطلبة ، الذين عليهم أن يمضوا عاما أو عامين ليكتبوا
أطروحة عن كتاب واحد « هناك طريقة واحدة للقراءة » ، أن تتصفح ما فى
المكتبات أو المكتبات العامة من الكتب ، تلتقط الكتب التى تشدك ،
وتقرأها فقط ، وادم بها حين تملها ، تخط الأجزاء المملة ، ولا تقرأ أبدا
أى شيء لأنك تشعر أنه ينبغي عليك قراءته ، أو لأنه جزء من تيار أدبى
أو حركة أدبية . تذكر أن الكتاب الذى يجعلك تشعر بالملل وأنت فى
العشرين أو الثلاثين ، قد يفتح لك الابواب وأنت فى الأربعين أو الخمسين ،
والعكس بالعكس . لا تقرأ كتابا فى غير موعده المناسب لك . تذكر أن
الكتب المطبوعة تعادل الكتب التى لم تطبع بعد ولم تكتب بعد . وحتى
الآن ، فى هذا العصر ، عصر التقديس الجبرى للكلمة المكتوبة ، فاننا نتعلم

التاريخ والأخلاق الاجتماعية من القصص ، وحتى أولئك الذين يتقيدون بمصطلحات كل ما هو مكتوب - ولسوء الحظ فكل منتجات نظامنا التعليمي على شاكلتهم - لا يرون ما هو أمام أعينهم ، مثلا فإن التاريخ الحقيقي لأفريقيا مازال في صلبور القصاصين السود والحكام والمؤرخين السود ورجال الطب ، انه تاريخ شفاهي مازال محفوظا بعيدا عن الرجل الأبيض واقتراسه ، واذا كان ذهنا متفتحا ، فستجد الحقيقة في كلمات ليست مكتوبة. وهكذا لا تدع أبدا الصفحة المطبوعة تسيطر عليك وتكون سيدتك، ولتعلم أنك اذا رأيت أن الحقيقة هي أن تمضي سنة أو سنتين عاكفا على كتاب واحد أو مؤلف واحد ، فذلك يعني أن تعليمك كان سيئا. كان ينبغي أن تتعلم كيف تقرأ بطريقتك الخاصة ، تتنقل من شيء تحبه الى شيء آخر تحبه ، تتعلم كيف تتبع حذسك الذي يشعر بما تحتاجه ، ذلك هو ما يجب عليك أن تطوره ، وليست الطريقة التي تستشهد بها بأقوال أناس آخرين .

ولكننا ، لسوء الحظ ، نصل دائما متأخرين .

بدأ لي للوحة الأولى ، أن تمرّد الطلبة المعاصرين سيغير الأمور ، وإن نفاذ صبرهم على المواد الميتة التي يدرسونها سيكون قويا لدرجة استبدالها بشيء حيوي ومفيد . ولكن يبدو أن تمردهم انتهى ، وهو شيء محزن . خلال ذلك الوقت المثير ، تلقيت رسائل من تلاميذ في صفوف جديدة في الولايات المتحدة ، رفضوا المناهج المقررة عليهم ، وأحضروا الى الفصول الكتب التي اختاروها بأنفسهم ، تلك التي وجدوها ملائمة لحيواتهم كانت الفصول عاطفية ، وأحيانا عنيفة ، غاضبة ، مثيرة ، تنز بالحياة . لقد حدث ذلك بالطبع مع المدرسين المتعاطفين ، المهينين للوقوف مع الطلبة ضد السلطة التعليمية ، ومستعدين لتحمل العواقب . هناك مدرسون يدركون ان الطريقة التي عليهم أن يعملوا بها ، سيئة ومملة ، ولحسن الحظ فقد بقي هناك الكثير منهم ، ومع قليل من الحظ ، فقد يتداركون الأمر وينبذون ما هو خطأ ، حتى لو فقد الطلاب أنفسهم الدافع الى ذلك .

منذ ثلاثين أو أربعين عاماً ، قام أحد النقاد بأعداد قائمة بالكتاب والشعراء الذين اعتبرهم قد صنعوا ما هو قيم في الأدب ، ومستبعدا كل الآخرين . ودافع عن هذه القائمة بشدة ، وقد أثارت بسرعة جدلا كثيرا ، ملايين الكلمات كتبت ، مؤيدة ومعارضة ، مع وضد ، ومازال الجدل مستمرا بعد سنوات ، ألا يرى أحد في هذا شيئا محزنا وباعثا على السخرية !

مثلا هناك كم هائل من كتب نقدية كثيرة من الدرجة الثانية أو الثالثة ، كتبت حول روايات ومسرحيات وقصص ، كتبها أكاديميون في الجامعات يدرسونها ويعلمونها ، يقضون حياتهم في النقد ، ويعتبرون هذا النشاط أكثر أهمية من العمل الأصلي الذي كتب حوله ، قد يقضي طالب الأدب وقتا في قراءة النقد ونقد النقد أكثر مما يقضيه في قراءة الشعر والروايات والقصص والتراجم ، وكثيرون يعتبرون هذه الحالة أمرا طبيعيا ليس محزنا وباعثا على السخرية .

قرأت منذ فترة قريبة ، مقالا حول « أنطونيو وكليوباترة » كتبه تلميذ سيتقدم به لامتحان لنيل درجة أ ، كان المقال مملوءا بالأصالة والإنارة حول المسرحية ، وفيه كل ما يهدف لتحقيقه التدريس الحقيقي للأدب ، وقد أعاد اليه المدرس المقال بالملاحظة التالية : لا أستطيع منحك أية درجة على هذا المقال ، فأنت لم تستشهد بأقوال النقاد من النقد .

• قليل من المدرسين يعتبرون هذا القول محزنا وباعثا على السخرية .

الناس الذين يعتبرون أنفسهم مثقفين ، وأكثر رقيا ممن لا يقرءون . يأتون الى الكاتب مهتئين لأن نقلا جيدا كتب حول كتابه في مكان ما ، ولكنهم لا يرون ضرورة لقراءة الكتاب المعنى . وحين يظهر كتاب في موضوع ما . ولنقل الحلقة في النجوم ، يهرع العشرات من الجامعيين وأصحاب برامج التلفزيون ليطلبوا من المؤلف أن يأتى ويتحدث عن الموضوع ، وآخر ما يخطر ببالهم أن يقرءوا الكتاب .

هذا التصرف يعتبر عاديا تماما وليس باعثا على السخرية على الإطلاق . أو حين يكتب شاب حديث السن ، مراح أو ناقد ، ربما لم يقرأ أكثر من العمل الذي يعرضه ، يكتب بعجرفة وكأنه سيعطى الكاتب درجة عن عمله ، وقد يكون هذا الكاتب يمارس الكتابة منذ عشرين أو ثلاثين سنة ، ويبدأ في توجيه النصائح والإرشادات لهذا الكاتب . وكيف يكتب . لا أحد يرى في هذا نوعا من العبث ، خاصة هذا الكاتب الشاب الذي تعلم أن يضع كل كاتب في خانة معينة منذ شيكسبير حتى الآن .

أو كما حدث في العيد المئوي لشيللى ، حيث كتب ثلاثة شبان ، ثلاثة مقالات في ثلاث حوريات أدبية مختلفة في أسبوع واحد ؛ شبان ذوو تعليم متشابه . خريجون من جامعاتنا المتطابقة ، يلعبون شيللى بمدى باهت ، وصيغة متشابهة وكانهم يتفضلون عليه بأن كتبوا عنه وذكروه ، لاشئ برى أن هذه إشارة أن هناك كثيرا من الخطأ وبشكل خطير في نظامنا الأدبي .

فى النهاية ، فان رواية المفكرة الذهبية ، تشكل لمؤلفتها تجربة بنائة مهمة • مثلاً ، بعد عشر سنوات من كتابتها وصلتنى فى أسبوع واحد ثلاث رسائل من ثلاثة أشخاص أذكيا ، مثقفين ، مهتمين ، تحلوا مشقة الجلوس والكتابة الى • أحدهم فى جوهانسبرج والآخر فى سان فرانسيسكو والثالث فى بودابست ، وأنا أجلس هنا فى لندن لأقرأهم فى الوقت نفسه ، أو رسالة وراء أخرى ، شاكراً للكتاب وسعيدة بأن ما كتبته يمكن أن يثير وينير أو حتى يزعج •

رسالة كاملة منها ، كانت كلها حول حرب الجنس • حول لا انسانية الرجل تجاه المرأة ، ولا انسانية المرأة تجاه الرجل ، وقد كتبت صاحبتي صفحات وصفحات عن هذا الموضوع ولا شئ غيره ، لأنها - وليس دائماً هي - لم تستطع أن ترى فى الكتاب أى شئ آخر •

الرسالة الثانية كانت حول السياسة ، من المحتمل ان كاتبها أو كاتبها كان شيوعياً قديماً مثلى ، والرسالة صفحات عديدة عن السياسة ولا ذكر لأى موضوع آخر •

والخطاب الثالث ، لا أدرى اذا كان كاتبه رجلاً أو امرأة ، لم ير فى الكتاب شيئاً سوى المرض العقلى •

والثلاثة يتحدثون عن الكتاب نفسه •

من الطبيعى أن تعيد هذه الأحداث الى الذهن الأسئلة حول كيفية رؤية الناس للكتاب الذى يقرعونه ، ولماذا يرى شخص ما نموذجاً معيناً ولا شئ آخر فى الكتاب نفسه ، وكم هو غريب أن يكون لدى المؤلف صورة واضحة لهذه الرؤى المختلفة لكتابه باختلاف قراء هذا الكتاب !

ومن هذا التفكير خرجت بنتيجة : انه ليس فقط طفولياً من الكاتب أن يطلب من القارئ أن يرى ما يراه فى كتابه ، أو أن يفهم شكل أو هدف الرواية كما يراه هو - بل ان مطلبه هذا يوضح أنه لم يفهم أهم نقطة أساسية ، وهى أن الكتاب كائن حي وقوى ومثمر ، وقادر على أن يثير الجدل ويرقى الفكر ، وذلك فقط حين يكون شكله وقصده وخطته ليست واضحة تماماً ، وفى اللحظة التى يتضح فيها الشكل والقصد والخطه ، فلا يوجد بعد ذلك ما يمكن أن يستخلص منه •

وحين يكون نمط الكتاب وشكله وحياته الداخلية واضحة وسهلة للقارئ كما هو للكاتب ، إذن فقد حان الوقت لأن تلقى بالكتاب جانبا ، فقد استنفد وقته ، وعليك أن تبدأ ثانية فى شئ جديد •

واستنفدت شهرزاد حبكها .. واستمرت في الحديث وأصغى الملك وحرار ..

مقال في الرواية الجديدة

فيليب ستيفك

« النهايات مراوغة ، وما بين البداية والنهاية مجهول ، لكن الأسوأ أن تبدأ . أن تبدأ . أن تبدأ » . وهكذا يكتب « بارثيلم Barthelme » متعاطفاً مع « ادجار » إحدى الشخصيات الروائية التي يشاركها مشاكل معينة . وكلنا نشارك ادجار المشاكل . هل من الممكن الحديث عن الرواية ، التي تصممنا لكونها رواية جديدة أو تجريبية ، دون بناء صرح ضخم يحاول أن يبحث في هذا الفن الروائي من جميع نواحيه ؟ ودون النظر إلى طبيعة عصرنا وحيويته وظروفه ؟

لنبداً دون أية فرضيات عن الحياة في عصرنا ، فقد يقول البعض ان عالمنا معقد لدرجة أن أي شيء نقوله عنه يبدو صحيحاً . لكن بالنسبة لطبيعة الرواية الآن ، فقد يكفي أن نشير إلى فرضين بسيطين .

ادعى ليونيل تريلنج في مقال حديث في مجلة كومنتري Commentry أن دوافع السرد الروائي ذاتها قد أصبحت مستهلكة ، واننا لم نعد نقص القصص على بعضنا البعض ، لم نعد نؤمن بالقصص ، ولم نعد نختارها كعربة تحمل مشاعرنا العميقة ، ببساطة لم نعد نهتم بالسرد الروائي .

ومن ناحية أخرى ، فسان انتوني بيرجز في كتابه « الرواية الآن The Novel Now » الذي تتبع فيه الرواية منذ عمالقتها العظام الذين وضعوا بذور الحداثة في هذا القرن ، وأراد لكتابه أن يكون شاملاً وموسوعياً دون التفرقة بين اتجاه وآخر ، يبدو مذهلاً في حجم ما استعرضه من روائيين ، فقد بدا له أن هناك مثليين من كتاب الرواية متميزون ويستحقون المناقشة . ويدرك المرء ، في الواقع ، أن أي إنسان بخلفية ثقافية غير خلفيته ، وبتجربة قراءة مختلفة عنه ، وحساسية مختلفة ،

فواضع الاطلاع ، يمكنه أن يضيف الى قائمته مئة آخرين من كتاب الرواية ، جميعهم متميزون وجادون ويستحقون أخذهم فى الاعتبار .

يبدو لى مقال « تريلنج » من أقل المقالات التى كتبها اقناعا ، وهو المرحلة الأخيرة قبل انسحاب تريلنج الارادى والمسبب من تيار المعاصرة . لأن عقلا ممتازا كعقله ، الذى وضعه فى موقع المتمرد على السرد الروائى المعاصر ، بدا مساذجا فى انتحاله الإعذار لأرائه ، وكان أحد الأسباب التى دفعتنا لفهم الرواية المعاصرة بالطريقة التى فهمناها بها . أن علماء تريلنج للمعاصرة قاده الى افتراض بأننا يمكن أن نتكيف مع سياق روائى مختلف . هناك شيء رئيسى قد تغير فى تفوق ومركزية الدافع الروائى والقابلية السردية فى السنوات العشر الأخيرة . وليحدد لنا مقال تريلنج الفرضية الأولى لموضوعنا :

ان الفرق بين بارثيلم وكاترين مانسفيلد ، بين بنشون Pynchon ، وارنست همنجواى ، ليس فرقا فى تاريخية المكان ، أو فى الاسلوب أو التكنيك ، أو الموضوع أو النغمة أو الصيغة ، برغم أنه يشتمل على كل ذلك . لكنه فرق يستند الى جذور الفعل الروائى نفسه ، ماذا يعنى للكاتب أن يحكى أو يقص ؟ وماذا تعنى الكتابة الروائية للروائى نفسه ؟

ولندع شمولية بيرجز تقودنا الى الفرضية الثانية :

ان عددا من الكتاب المدهشين ، الممتازين ، ذوى المهارات العالية ، الذين يعتنقون تقاليد مختلفة بشكل كبير حول طبيعة الفن الروائى . يزدهرون فى الوقت الحاضر ، وتزدهر بجانبهم بعض الكتابات الجادة والمؤثرة حول المصادر التقنية لبليزاك وثرولوب ، وأى شيء تقرله عن أى اتجاه أو مدرسة فى الجسد الهائل للرواية المعاصرة ، يبدو جزئيا وقاصرا على أن يكون حكما مطلقا ، لأى شخص ذى عقل متفتح .

الرواية الأولى لبارثيلم « حياة المدينة » تبدأ بالشكل التالى :

« كان شخص ارستقراطى يقود عربته فى الشارع . وداس أبى . بعد الجنازة عدت الى المدينة . كنت أحاول أن أفكر فى سبب وفاة أبى . ثم تذكرت : لقد داسته بعربة . »

رواية قصيرة لريتشارد براوتيجان Richard Brautigan عنرونها :

« طائرة لوس أنجلوس من الحرب الأولى » تبدأ بالشكل التالى :

« وجده ميتا قرب جهاز التليفزيون على أرضية الغرفة الامامية في بيت صغير مستأجر في لوس أنجلوس » ذهبت زوجتي الى المتجر لتحضّر بعض الآيس كريم . كان الوقت في المساء المبكر ، والمتجر يبعده عدة بنايات عن البيت ، انتابتنا رغبة لتناول الآيس كريم . دق جرس التليفون ، كان أخوها الذي قال ان أباه مات بعد ظهر ذلك اليوم . »

أما « بروبرت كوفر Robert Coover » فيبدأ روايته « حادث لعابر سبيل » على الشكل التالي :

« ما أن نزل « بول » عن الرصيف حتى صمته عربة لوري لم يعرف في البداية ما الذي صدمه ، ولكن الآن ، وهو مستلق على ظهره تحت العربة ، لم يعد هناك شك . هل هو هذا المستلق على الأرض ؟ تدجّب . هل أنا الذي أصبحت في هذا الوضع ! »

من الواضح أن هناك صفات معينة مشتركة في الطريقة والصوت والحساسية ، في البدايات الثلاث . ببساطة غير عادية ، سواء أكانت أصيلة أم مفتعلة ، إيقاع نثرى مشترك نابع من علم الاستعداد لجعله أقل أهمية أو لتعقيده حتى لا يؤثر على صفة البساطة تلك ، استعداد لمواجهة بعض محن الحياة ، وهنا الألم والحادثة والموت والحداد ، ولكن استثمار هذه المحن بوسيلة غريبة ومرعبة ، ومعالجتها بطريقة ذكية أو قاسية أو بخفة ، تذكرنا بالمواقف في الكوميديا المرتجلة (ثم تذكرت ، رغبتنا في تناول الآيس كريم . هل هو أنا ؟) كل ذلك في مواجهة هشاشة سريعة التأثير مختلفة تماما عن الصلابة الكلاسيكية ، أو المعرفة والسخرية في الكتابات الروائية الحديثة المسيطرة . وكم هو غريب تأثير صفات هذا « الصوت » علينا ، برغم معرفتنا حتى قبل أن يأخذ البناء الروائي شكله في أذهاننا . ان من يتحدث إلينا هو خيال روائي فيما بعد جويس ، وأنه نابع من عصرنا ، ثم ان مسرح أحداث الروايات الثلاث بنغمتها ، يختلف عن أي شيء اعتدناه من ديستوفسكي الى جيد وفوكنر . وأخيرا ، فان ما يجمع الأعمال الثلاثة هو نوع الحادثة ، موت وحادثة عنيفة ، تقود الى أو تفسر أو تبرر أو توضع في سياق ، المهم أنها قيلت ببساطة . انه هذا البرود ، البداية المرضية (من المرض) ، فالبدائيات الثلاث تصدم معظمنا ، وهي لا تبدو تجريبية بوجه خاص بالمعنى الذي نستخدم فيه كلمة تجريبية في الفنون ، وتركيبها اللغوي تقليدي ، تتبع الكلمات بعضها البعض على الصفحة بطريقة عادية . تبدو البدايات صادمة لأنها أكثر من انتهاك بسيط للتقاليد ، انها تشويش للمعرفة ، والتشابه الأوضح الذي يخطر على ذهني هو بداية كافكا العظيمة «المسخ» : « حين استيقظ « جريجور ساما » ذات صباح ، بعد أحلام مزعجة ، وجد نفسه قد تحول في سريره

الى حشرة ضخمة • والاختلاف بين البدايات الثلاث ، واضح كالتشابه بينها • فيارثيلم يستغل ولمه العيني السابق بالكتب ، والاتواء الذي يتواصل في نثره لاستخدامه نقوشا قديمة في نصوص أعماله الحديثة ، بينما « براوتيجان » يفرض على التفاصيل العادية لولاية كاليفورنيا شروطا مؤثرة وساذجة في النص ، بينما يتلاعب كوفر فيما يشعر به المرء في لحظات الألم العميق وبين ما يعتقد المرء أنه ينبغي أن يشعر به في هذه اللحظات • بين الكلام الذي يؤثر في المرء بشدة لكنه يبدو كالكلشييه ، والكلام الشكلي ومع ذلك يبدو كأنه صرخة وجودية •

وبملاحظة الاختلاف بين الروايات ، يمكننا أن نفترض ما أعتقد أنه حقيقي ، وهو أن ما لدينا الآن في مجال الرواية ليس حركة جديدة ولا مدرسة جديدة أو جماعة جديدة أو تيارا جديدا أو ادعاء موحدا لأي شيء ، ولا رد فعل لأي شيء ولا مؤامرة أيضا • •

ومن ناحية أخرى ، يمكننا أن نفترض ، من التشابه بين الروايات ، ما أعتقد أنه حقيقي أيضا ، وهو أن هناك بعض السمات المشتركة لكتاب الرواية غير التقليدية ، احساسنا عاما بما ليسوا هم جزءا منه ، حساسة مشتركة ومميزات معينة مشتركة في التقنية والصوت • وهذا التشابه والاختلاف يشير الى السبب الذي جعل ما لدينا من نقد وصفي قليلا جدا لا يكاد يعتد به ، والذي يمكن أن يساعدنا في فهم الرواية غير التقليدية المعاصرة •

كل الاتجاهات الأدبية التي ظهرت في المئة والخمسين عاما الماضية ، كانت محاطة عموما بمظاهر الصراع الاجتماعي (انظر الى عنوان كتاب سبنسر « الصراع من أجل الحداثة » هذا المعنى موجود منذ وردزورث على الأقل ، وفي عصرنا فإن الفن يعتبر قوة مضادة في صراع مع بلادة وسخافة العصر) • وبصيغ كلامية دفاعية توضح شرعية الفن الحديث ، كل جيل من الشعراء - منذ وردزورث - يزعم أنه يتكلم لغة العصر وهو بذلك على خلاف مع أسلافه ، كل جيل من الروائيين يزعم أن صلته بالواقع تتنكر لكل واقعية أسلافه ، هذه المناورات الدفاعية بدت مضخمة ، حتى لم يعد يدهشك أن يقول أحد القراء ان «التقليد والموهبة الفردية» واضح ووضوح « الأرض الخراب » ، وأنه يستمتع بمقدمات برنارد شو أكثر من مسرحياته نفسها ، وأن هناك نظرية واحدة هي اللوامية (أسلوب فني قائم على التكعيبية وعلى ما ينتظر من دوامات هدامة اجتماعية وفكرية ، في المستقبل) ، دون أن يستطيع ذكر عمل أدبي واحد ينتمي اليها • ومع ذلك لا يوجد في الرواية المعاصرة غير التقليدية كثير من الصراع الاجتماعي •

وكتاب مثل هيلر Heller وبارت Barth وفونيجت Vonnegut قد نفخ فيهم لدرجة كبيرة ، ولم يعد هناك وجود للبيانات الأدبية والمقدمات الجدلية والرققات الدفاعية التي كانت عامة في الماضي ، ولم تعد هناك قدوة نشير إليها ، منذ انتهاء الفترة الرومانسية ، حيث كان الكتاب أنفسهم يتحدثون عن بعض الأخطاء التي ارتكبها أسلافهم ، وكيف يأملون أن يتفوقوا عليها ، ولماذا ينبغي أن نقرأ أعمالهم .

في غياب البيانات الفنية للكتاب أنفسهم ، يمكننا رسم خريطة لمساحات الترابط في التاريخ الأدبي بطرق عدة . واحد هذه الطرق بتحديد شخصية أمرة ساحرة ، تبدو أنها سيطرت على فن عصرها ، والاعتماد على سيطرة هذه الشخصية بتزويدنا بمركز هذا الترابط .

نعرف عصر بوب Pope مثلا ، بتعريف عبقرية بوب وطبيعة سيطرة نموذج على العصر . ولقد فهمنا روايات الشباب العنيد الأمريكية لأنهم ثبتوا همنجواي كاصل لمدرستهم ومركز لها .

ويمكننا أن نخمن من القطع الثلاث التي استشهدنا بها ، بأنه برغم أن الكتاب الثلاثة يشتركون في بعض السمات مع - بيكيت وكافكا وسيلين ونائبال ويست أو من كتاب أصبق مثل ستيرن ورايبليه - إلا أنه لا يوجد زعيم لهم أو رائد لمدرستهم .

وهناك طريقة أخرى للبحث عن الترابط ، وهي اكتشاف أيديولوجية مشتركة بينهم . فحركة أوكسفورد تعرف بما يعتقد أعضاؤها ، وحتى عادتنا في تقسيم الكتاب حسب المفقود والأجيال منبثقة من فكرة أنهم يشتركون في عالم وعصر ذي طبيعة واحدة . من الأمثلة الثلاثة السابقة لا نستطيع أن نتأكد من الأيديولوجية التي تجمع بارثيلم وكوفر مثلا ، وقد تعنى الكلمة شيئا لبراوتيجان ، ولكن على أية حال لو أردنا تعريف الترابط الأدبي بين الكتاب عن طريق إيجاد أيديولوجية مشتركة فلا يبدو أننا سنخرج بنتيجة .

مازالت هناك طريقة أخرى لتحديد الترابط الأدبي بين الكتاب المعاصرين وهي النظرية الجمالية ، فنقول ان هناك حركة ما أو مدرسة حين نشير الى جمهور متلاحم ، أو الى مجموعة من الدوريات أو الناشرين تستجيب بصفة خاصة الى نوع معين من الفن . فجماعة « الكتاب الأصفر » والمشاركون فيها وجمهورها كلهم مترابطون كوحدة واحدة . وحين نريد أن نفهم « حركة الإصلاح الجنوبية » أو « حركة النقد الجديد » ندرس

مجلاتها مثل « سيوانى » و « كينيون ريفيسو » ففيها نظريتهم الجمالية
ونقاساتهم *

لكن لا يوجد أى ترابط وسط أمثلتنا الثلاثة ، باختصار ان كل
ما يلزمنا لكي نعرف أو نحدد اتجاهها فى تاويخ أى فن ، ناظرين لما سبقه
وما تلاه ، يتكسر فى وجه هؤلاء الثلاثة ، الذين يمكن أن نطلق عليهم « غير
تقليديين » وروائيين ومتفردين بدرجة كبيرة * من ناحية أخرى ، فان
المراسلات بين الروائيين أنفسهم والاختلافات التى بينهم تشير لماذا
لا نفهم الرواية الجديدة الا قليلا *

فتعبر « ما بعد الحداثة » أجده تعبيراً مزعجاً ولا يساعدنا على الفهم ،
ومع ذلك فمن الصحيح أن الرواية المعاصرة لم تعد قادرة على تكييف
نفسها تبعاً لعلاقاتها الخاصة بسادة الحداثة ، وأن عدم التواصل هذا مع
أقطاب الحداثة هو إحدى الصفات القليلة التى تفرق الرواية الجديدة
ولا توحدنا (لقد زعم ايهاب حسن أن الرأس الأكبر لرواية ما بعد الحداثة
وهى رواية جيمس جويس «فينجازويك» ويبدو لى هذا أمراً غريباً وتشويهاً
لا يساعدنا على فهم الرواية المعاصرة) * ومع ذلك ، فمعظم النقد مازال
يعتبر أن فن العصر ، فن القرن العشرين ، هو الرواية * ان الاهتمام
المهنى بجويس لا يمنع الاهتمام المهنى بكوفر مثلاً ، لكن فى الواقع فان
كلا منهما يمنع الاهتمام بالآخر ، وهى حقيقة ليست مدهشة ، لو عرفنا
أن الفارق الزمنى بين كوفر وجويس يعادل الفارق الزمنى بين جويس
وجورج اليوت ، فكل منهما من عصر مختلف ، وما نخبرنا به كل صفحة
من صفحات رواية معاصرة تفيد بأنها من عصر غير عصر سادة الحداثة ،
والأدهى من ذلك أن التصور العام لم يعلم بعد بهذا التحول *

مر وقت كانت نوعية الفهم الجماهيرى الذى نفتقده الآن ، يحلده
رجال الأدب ، وكما أشار « جون جروس » بحق ان رجل الأدب قد سقط ،
فشخصيات مثل هنلى وسانتسيرى وميدلتون مزرى أو أكثر حداثة كادموند
ويلسون لا يرجح أن يظهر مثلها فى عصرنا ، لتعمل كوسيط بين الفن
الجديد وجمهوره القلق بالطريقة التى قام بها أولئك القدماء * وحتى
لو وجد أمثال هؤلاء ، فسيجدون أن المهمة صعبة ، حيث ان الرواية الجديدة
تميل الى السخرية والهزء والتخريب لكل محاولة تقليدية فى التفسير
النقدى لنفسها . وهكذا فان الفن السردى المعاصر (ما عدا الرواية الفرنسية
الجديدة التى تجد دائماً التبريرات لنفسها) بدأ يضع أسساً جديدة
لامكانات السرد ، فى وقت لا يتوقع فيه جمهور الرواية ، أو يرغب أن
يسعى أى انسان لتشكيل ذوقه وتحديد استجابته فى الوقت الذى اتجه

فيه المفسرون والنقاد القادرون لتفسير ودراسة الفن الحديث ، الحداثة التي مضى عليها أكثر من نصف قرن .

وأخيرا ، فنحن نفهم القليل عن الفن المعاصر ، مثل فن بارتيلم وبرواتيجان وكوفر لأن طريقتنا في الفهم النقدي قد شوهت واضعفت بفائدة من الاستعارات نلتصق بها بلزوجه قاهرة ، وهي الاستعارات العضوية التي نصف بها ميلاد ، ونمو ، وموت الرواية . ونحن حين نستعمل الاستعارات العضوية للتعبير عن ازدهار وانحلال النوع الأدبي ، نتظاهر بأن ذلك لا يعود لأسباب معقدة تحتاج الى بحث ، لأن الأنواع الأدبية تحتوى داخل نفسها على حيويتها الخاصة . والأكثر من ذلك ان هذه الاستعارات العضوية متحيزة بشكل كبير . فإذا كانت الرواية أو القصة القصيرة كنوع أدبي يمكن مقارنته بالجسم البشري ، إذن فهي تحتوى على عناصر حياتها الخاصة ، وبالتالي تكون مهددة بعناصر محايدة خارجة عنها ، كالروايات النثرية التي لا تتطابق ولا تتشابه مع الشروط التي نعرف بها الرواية التي تشكل هذا الجسد . لقد وصف وليام بارك William Park استخدام مؤرخي الرواية الأوائل الاستعارة العضوية في حديثهم عن الرواد والمؤسسين والأنواع الروائية بحيث انه في الوقت الذي كتب فيه أرنست بركر Ernest Bark كتابه « تاريخ الرواية الانجليزية سنة ١٩٢٤ » كان الاسراف في الحديث عن نمو وتطور وفروع وجذور وسباق وجذوع الرواية بلغ مداه بحيث يمكن أن يفترض المرء أن الرواية ما هي الا حديقة نباتية ، وأصبح ذلك كقضية مسلم بها كما هي الآن عند الكتاب المعاصرين الذين يستمرون باستخدام هذه الاستعارة التطورية . وقد لاحظ تومبكين Tompkin انه منذ أواخر القرن الثامن عشر ودعاوى موت جسم الرواية تتصاعد ، فإذا كانت الرواية تحتضر لمدة قرنين من الزمان فهناك شيء ما خطأ . . ليس في الرواية بالطبع ولكن في الاستعارة التي نطلقها عليها . وقد أحبطت مناقشات كثيرة جادة حول الرواية بسبب الأحاديث الفارغة حول أشكال ميتة ، ان الرواية الجديدة في العشرين سنة الأخيرة تستحق الاهتمام والعناية . بمصطلحاتها ذاتها ، وليس لأن نوعا أدبيا يموت بينما يعيش نوع آخر .

واقترح طريقتين للنظر الى الرواية الجديدة : احدهما بالمقارنة بالماضى القريب ، بقطعة من رواية جيدة لم تكتب منذ فترة طويلة ، وتبمع اسلوبا وطريقة تختلف عن الرواية الجديدة . والأخرى بالمقارنة بشيء اكبر وأخطر ، جماليات الرواية الجديدة في مواجهة كل الافتراضات المنطقية الكلاسيكية للرواية منذ بداياتها .

تبدأ جين ستافورد Jean Stafford روايتها « قصة حب ريفية »
بالشكل التالي :

« مركبة جليد قديمة تقف في الفناء • طبقات وطبقات من الثلج تراكمت على عارضتها السفلى المتآكلة • وكانت على المقعد الأبيض المتهاك خصلات من شعر حصان • وقطع من الجلد الأسود التي كانت يوما جزءا منه ، تبعث جنباتها المريحة ، احساسا بالتوقف وليس الاحمال كما لو أن الحيل المتعبة لم تعد قادرة على التقدم خطوة أخرى ، وتوقفت هنا أخيرا ، جاءت المركبة مع البيت ، كان المالك السابق امرأة عملية من كاستين تشتري البيوت القديمة وتبيعها ثانية بكل ما فيها من عيوب • قالت وهي تريهم المكان : « أعتقد أنها تفاصيل بدعة » واستندارت الى البئر قائلة بحماسة وهي تمط كلامها : « لم يجف الماء منها أبدا • وبالفعل وجد ماي ودانيال ان التفاصيل تثير الانتباه أكثر مما تثير الذهن ، وهي قريبة الشبه بالفنون والحرف الخارجية • »

بالمقارنة بين الأمثلة الثلاثة للروائيين الذين اخترناهم سابقا ، وبين جين ستافورد لا نجد أى اختلاف معين فى النوعية • ان قضايا درجات النوعية فى الأعمال الأدبية تحتل حيزا أقل لدى القراء والنقاد مما سبق أن اعتادوا عليه • ولكن يتضح بدرجة كافية أن الكتاب الأربعة يسيطرون على مادتهم ، وانهم بطرقهم المختلفة روائيون موهوبون ومتقنون • الأعمال الأربعة روايات قصيرة ، والبدايات التي استشهدت بها توضح سمات جمالية تساعدنا على المقارنة بينها • ومع ذلك فإن بداية جين ستافورد بالمقارنة بأحدث الروايات الثلاث تبدو وكأنها من الجانب الآخر للقمر • الاختلاف الذى يصدمننا أكثر من غيره ، هو ما فعلته حين ستافورد بالزمن وبالأشياء المادية وهو ما لم يفعله الكتاب الأكثر معاصرة •

منذ الجملة الأولى تبدأ فى تقديم حالة من الاستمرارية بعبارات مثل « عربة جليد قديمة ، طبقات من الثلج ، عارضة متآكلة » وتضعنا فورا فى عالم من الانتظار والتوقع والتأمل والتساؤل ، كل هذه التجارب التي يفتح فيها العقل والحساسية فى تأمل الشيء المركزى ، تتغير ببطء • فكل من الأشياء والناس يحملون معهم علامات ماضيهم ، كل شيء يتحلل ويتفسخ ، وكل من الطبيعة والناس تقدم مظهرا لطقس دائرى ، بالإضافة الى أن الزمن فى رواية كهذه يحمل معه دائما تقييما واضحا جليا للأمور • فالشخصية تبين عصرها بفخر عظيم أو برثاء عظيم ، وكذلك عملية تحديد العمر ، والشيء القديم يحمل معه احساسا بالقيمة المتضائلة نتيجة لاستمرارية الاستمتاع به ، وتصبح غير متاكدين ، أينبغى التخلي عنه ،

أما قد يكون تحفة أصلية وينبغي الاحتفاظ به ، لا شك أن دورة الطقوس بشراء البيوت القديمة وبيعها تبث فينا الشك وبعض الكراهية .

من الصعب القول ان أحدا يسير في الحياة وعيناه مثبتتان بهذه الشكل على الساعة - الزمن ، قاثلا لنفسه أكبر من ب . ولكن ب يحل تاريخه معه بشكل أفضل ، مثل هذا الهوس بالوقت تقليد ، لم نلاحظ أنه تقليد متبع حين نقرأ روايات كثيرة بهذا الشكل . هناك نوع مشوه من الزمن يستخدم في الرواية الجديدة ، يتركز بشكل خاص حول علم اللغة ومادة الرواية والافتتان بهما . ولا يمكن مقارنته بالطبع بتنوع الاستمرارية أو القصة الدائرية لجين ستافورد . ولو استرجعنا الكم الهائل من الاهتمام النقدي الذي منح لفلسفة برجسون والتكنيك الخاص بالزمن لبروست وفرجينيا وولف وجيمس جويس ، ثم نظرنا لطريقة استخدام الزمن عند جين ستافورد كتعميم أسلوبى لأحد اهتمامات الحدائق ، اذن لبدأ أن الصفة الزمنية المؤقتة في رواية مثل رواية بارثيلم ، واللامبالاة تجاه التغيرات البطيئة ، وقلة الاهتمام بعملية التقييم التى وضعتها ، أنها ذات قيمة عالية . ان سلطة الزمن العليا فى الرواية الجديدة ، هى اعتماد ملحوظ عن مجرأة التقاليد فى هذا المجال وعن التكيف المعرفى الذى تعودنا أن نفكر فيه كأساس مطلق للعمل الخيالى .

ولو عدنا الى فقرة جين ستافورد ، فسنجد أن قاعدة من العلاقات تقوم بين حالتين مختلفتين ، وفى هذه الحالة بين الشيء الذى صنعه الانسان وقوى العالم الطبيعى ، وقد استخدمت هذه العلاقات بشكل رمزى . ان وظيفة العربية ان تركيبها لتسير على الثلج لا أن يغطيها الثلج . ونعرف ، منذ الجملة الأولى ان وجود العربية متوقفة دون أن تؤدي وظيفتها ، سيكون مجالا للاستعارة المحملة بقيمة ساخرة ، مرنة ، منطلقة ، استعارة لتواجد الانسان فى العالم . وكما هى الحال مع الزمن ، فان تقسيمه (الانسبان - الطبيعية) كمحور لحمل معنى رمزى ، هو تقليد قديم ، لكنه يستخدم بشكل كبير فى الرواية الحديثة مع أنه تقليد قديم لا فائدة منه ، فالمنوع منه والمفطور ، الأصل والمكتسب ، الطبيعى والزائف ، كلها تؤخذ كمعطيات لعالم صعب لا يمكن تقسيمه ببساطة الى نصفين .

وهناك أيضا فى قصة جين ستافورد حضور الشيء نفسه ، شيء يسحب من الخلفية ويوضع أمامنا بشكل لافت للنظر ، وهو موضوع من وجهتى نظر ، قريبة وبعيدة ، تعطى لمسة لوهم محزن ، فالعربة صرورة حרבائية تقبل أو ترفض حسب السياق الانسانى ، وهى وسيلة بنائية متعددة الاستعمالات ، تضم وتجميع معا عددا من المرافق المحورية للقصة

التي تتبع ذلك ، ولكن بلا شك فان صورة العربية تستخدم لأكثر من استعمالها المجازي ، أو كحيلة بنوية للمؤلفة وقرائها ، انها شيء متشابك ، له حدوده الخارجية ، معقدة التركيب ، بالإضافة الى ماضيها الخاص الذي تحمله ، ومهما كانت فائدتها للقصة ، فانها صورة انبثقت من خيال مؤلفة مهتونة بالأشياء المادية للوجود اليومي المحسوس .

مثل هذه الصلابة في الموصفات ، تعتبر مركزية لهدف الرواية الكلاسيكية الواقعية على راي هنري جيمس . وقد جردت وركزت بشدة في أعمال معينة في الرواية الفرنسية خاصة أعمال آلان روب جرييه . ولئن ولعودة ثانية الى النسيج المادي للبلديات الثلاث التي سبق ان اخترناها ، والله الراوي في رواية بارتيلم داسته عربية يقودها ارستقراطي ، براونيجان يطينا شيئا اثره « لقد وجد ميتا قرب جهاز التليفزيون على ارضيه الغرفة الامامية » ، وفي رواية كوفر فان الراوي يرى ويسمع بدقة مؤلمة لكنه ليس في وضع يسمح له باهتمام أكبر بنسيج الاشياء . لا توجد في الولايات المتحدة روايات تشبه نماذج روايات آلان روب جرييه ، ولكن الاهتمام للمؤثر بالاشياء ووضعها في مركز العمل الروائي أحد تقاليد الرواية الانجلو أمريكية ، وهكذا يبدو أن الرواية الجديدة - على الأقل من العينات التي عرفناها - قد سارت خطوة تجاه انكار الصلابة الاستقرائية للرواية الكلاسيكية ، خاصة الصفات المحملة بالقيمة وتستغل فيها الاشياء المادية جن أجل ايقاع سردي قريب من الخرافي أو تقليد الرومانسيين ، يكون مقبولا في عالم مفهوم .

نقاط التناقض بين قصة جين ستافورد والرواية الجديدة ، تقريبا بلا حدود . خذ مثلا ظاهرية الأمانة . تبدأ قصة ستافورد في فناء أمامي ، لكن انتباهها وحيويتها تتجه ناحية البيت ، وعندما يحين الوقت ستحدث وقائع بالخارج ، لكن أكثر المشاهد العاطفية حدة تحدث داخل الغرف ، انها ليست مكانا مريحا يوفر الراحة للشخصيات ، وليست مجرد نتيجة واقعة أن تكون الشخصيات من الطبقة الوسطى - العليا . أن تقضم معظم وقتها في الغرف ، هناك نوع من الهوس مرتبط بالبيت في هذا النوع من الروايات ، تذكرنا بأعمال صمويل ريتشاردسون التي فيها الأبواب والنوافذ ، المرات والسلالم ، الأسرة والطاولات والكراسي ، لها حضورها الثقيل . وشعرت ثانية أنه مر وقت بدا لنا فيه جميعا ان معظم الروايات تكتب بهذه الطريقة ، ومرة ثانية فان الرواية الجديدة تقدم كسرا ملحوظا لهذا التقليد . انها بداية تقليدنا بالفعل التي بدأ بها بدائيات روايته بحضور نقاب للغف ، بدرجة أكثر من الروايات التي أحاول الحدث عنها ، لكن الحركة أو الفعل الذي يأخذ مجراه داخل البيوت في الرواية

الجديدة ، ليس بهدف تحديد عادية الشخصيات ، أو لتبيان تأثير وفائقة حدود المكان ، كما في حالة جين ستافورد .

ولو اتجهنا لقضية الاسلوب ، فإن الطريقة غير المحددة في الفقرة الافتتاحية لا تحكم مواصفات عمل جين ستافورد كله فحسب ، بل هي طريقة تشبه روايات لا حصر لها في الفترة نفسها . وسمات الاسلوب ليست في حقيقتها غير محددة ، بل هي عند الدراسة تبدو واضحة ، خذ مثلا عبارة تستخدم فيها كلمة غامضة لو استبدلتها بكلمة دارجة لها المعنى نفسه لاتضح الأمر ، فلماذا الكلمة المبهمة ؟ اعتقد أن ذلك لسببين ، أولهما يختم أناقة العبارة حيث المباشرة تؤثر على حساسية العبارة ، والثاني حركة من المؤلف تجاه زخرفة الجملة اشارة الى خياله يمارس سلطته على مادة القصة . ان كاتب الرواية الحديثة لا يدرك سبب غرابة اطوار الواقعية الاستقرائية بالشكل الذي هي عليه ، كل ما يعرفه ان النماذج الأسلوبية لرواية الخمسينات ، والخيال التأمل العادي ، لا يصلح له الآن .

اننا نستطيع أن نميز بين الرواية التي تبدو من كلاسيكيات الحداثة ، والرواية التجريبية التي تتبع طريقة جديدة عن طريق لبنية . في قصة جين ستافورد تتكون الأحداث من مؤثرات صورت بشكل منفصل جزئيا ، وبكلمات قاسية وسوء فهم . وأية أحداث خارجية حادة كتبت لتصور حركة الشخصيات الأخلاقية والنفسية . وتنتهي القصة أخيرا بنوع من الفهم المتدفق كالهضبة ، الذي ختمه كل العمل الروائي . ان كلمة الظهور الخارق أو التجلي epiphany سطحية جدا وغير دقيقة لوصف ما يحدث في نهاية القصة . انها لحظة الاحباط المرعب والانصياع في مواجهة المستقبل . وأية كلمة مثل « الظهور الخارق » التي تحمل بعد نظر مفاجئا ، تكون مضللة هنا ، ما زال بناء القصة في تقاليد رواية التجلي (بمعنى ظهور أي شيء في الرواية بشكل مفاجئ وهو تعبير استخدمه بهذا المعنى لأول مرة جيمس جويس) الذي يقول بأن الخاص والداخلي للنفس البشرية أكثر قيمة من العام والخارجي ، يؤكد الاعتقاد في امكانية اختراق المعرفة النفسية الحديثة لتراكم الطقوس الاجتماعية وخداع النفس ، وهو اعتقاد ثابت يسمح للحديث ان يكون نقطة نهاية درامية ومبدأا بنويوا كمبرر أخلاقي للرواية .

لم يستغرق كل من بازويلم أو براوتيجان أو كوفر ، الا جملة أو جملتين ليدركوا أنهم بعيدون جدا عن هذا الشكل الخاص بالظهور الخارق للحديث ، فالثلاثة يميلون الى الاهتمام بما هو عام أكثر مما هو خاص . بالخارجي أكثر من الداخلي ، في النزوة والتطرف أكثر من التوسط في

التجسرية • لا شيء في بدايات الروايات الثلاث يشير الى خلق الشروط التي تمكن من استخدام الظواهر الخارقة ، ولا احد من الثلاثة ابدى أدنى اهتمام بالحس الداخلي أو الحدس ، ولا حتى كثير ايمان بوجود مثل هذه الأشياء • وهكذا فنحن لا نحتاج القراءة حتى نهاية الروايات الثلاث لنندرك أن بنائها متناقض مع الرواية الحداثية التقليدية خاصة الرواية القصيرة التي كتبها الجيل السابق •

ومن الصعب القول ما المبادئ البنائية التي أقيمت عليها الروايات الثلاث ، وربما أفضل طريقة للاقتراب من قضية البنية هو حذف كلمة بنية نهائيا ، فكلمة بنية تحمل معها ، سواء أردنا أم لم نرد ، دلالات الاقتصاد ، والتساقط والتناظر ، والتناسب المحسوب والشكل العضوي • ومعظمنا يمكنه استخدام أى من هذه الدلالات لتتوافق مع دلالات أية رواية حداثية معروفة ، وبالنسبة لقصة ستافورد يمكن أن نقيم نظاما تحليليا لما تعنيه كل حادثة ، كل صورة ، كل كلمة ، ومبادئها الجمالية المشتقة من العمل نفسه • لا اعتقد أن ذلك مناسب للأمثلة الثلاثة ، ولا اعتقد أن تلك الطريقة ستقودنا الى أى شيء •

• تقول إحدى الشخصيات في رواية بارثيلم الشهيرة « سنوويت » : « نحن تحب الكتب التي فيها كثير من الأشياء التافهة ، مادتها تقدم نفسها بطريقة غير لائقة كليا ، طريقة فيها عناية كبيرة بتقديم معنى لما يجري ، معنى لا نأخذه بالقراءة بين السطور (لأنه لا يوجد بين السطور الا المسافات البيضاء) ولكن بقراءة السطور نفسها ، بالنظر اليها والوصول الى شعور قريب من الاشباع ، فذلك هو أكثر ما نتوقه » •

الأمثلة الثلاثة للرواية الجديدة تقدم لنا اضافة كمية أكثر منها اضافة درامية أو دفعة للتقدم الفني ، ان أفضل تعريف للشكل الروائي وأقلها خلوا من التزييق هو ما قاله كينيث برك :

« الشكل في الأدب هو ظهور الرغبة وتحققها ، ويشكل العمل على أن كل جزء منه يقود القارئ ويجعله يتطلع الى الجزء الذي يليه وأن يحس بالاشباع في ذلك » •

هذه الرغبات الأساسية خاصة في الروايات القصيرة تتكون من ثلاثة أنواع : رغبة مشكالية أو اشكالية ، ورغبة نفسية ، ورغبة متعلقة بالعرف والتقاليد •

وتكون عندنا رغبة اشكالية حين يكون لدينا سر نريد الكشف عنه خلال مجرى الرواية ، أو علاقة نريد ادراكها ، أو دافع نريد الكشف عنه •

حين تحل المشكلة تتحقق رغبتنا • وتكون لدينا رغبة نفسية حين نتوقع عملية ذهنية تأخذ مجراها داخل الرواية ، أو جهلا بالنفس نتتبعه لمعرفة النفس أو عنادوة شخصية لنصل بعدها الى تسامع شخصي ، وحين تنتهي العملية النفسية ، وحين نعرف عن الشخصية ما توقعنا أن نعرفه ، فإن رغبتنا تتحقق آنذاك •

وحيث تكون لدينا رغبة متعلقة بالعرف والتقاليد ، آنذاك نتوقع أحيانا وحيلًا ومعالجة نموذجية لهذا النوع من الروايات • قصه حين ستافورد مليئة بمثل هذه التفاصيل والانجازات الخاصة بالعرف والتقاليد ، السيطرة الحاذقة على الشخصيات في تغيرها وتحولها ، تعاطف المؤلف معها أو السخرية منها ، الخفوت التدريجي في شدة النغمة •• كل هذا نموذج نمطي في هذا النوع نفسه •

في رواياتنا الثلاث لا توجد رغبة إشكالية ، فكل منها بدأ بوفاة ، وميلنا الطبيعي أن نرى في الموت الروائي مشكلة تحل بالإجابة عن لماذا وأين ومن الذي قام بالقتل وبأية طريقة ، أخبرنا باريثليم وبراو تيجان بكل ما نريد معرفته وفي الحال وبطريقة غير إشكالية بحيث لم يبق أي حب استطلاع أو فضول ، أما عند كوفر فبينما طريقة الموت تمتد بطول سير الرواية ، فلا يوجد ما نرغب في معرفته كمفتاح لفهم الموت •

ليس في الروايات الثلاث أي تفاعل بين الرغبات النفسية يمكن للمقارئ أن يسلط الضوء عليها وينتظر تحقيقها ، الشخصيات مبنية بشكل متعمد للبعد عن الحياة الداخلية ، ما نعرفه عنها نجعله قطعة قطعة ، وإذا حلت مشكلة فالحل يصبح مشكلة جديدة ولا تكسب شيئا •

ولا حاجة للقول ان الروايات الثلاث لا تعطينا الكثير في الشكل التقليدي إذا قلنا أن الروايات بلا شكل فهنا يبدو ازدراء غير مبرر ، والأفضل ان نضيف الى فكرة الشكل التي حددها بورك •• شيئا مثل الزخرف أو اتحاد المركز أو الدائرية ، التي كما اشرت في بداية الفقرة تضيف الى الكم أكثر منها الى الكيف ، بواسطة مبادئ فضفاضة موحدة ليس هدفها الضمر فرض رغبات وتحقيقها على الاطلاق •

الروايات الثلاث ، هي بطرق مختلفة ، تنويعات حول موضوع مركزي • التناظر أو التشابه في الأدب هو قطعة موسوعية عند رابليه ، عدة صفحات من التنويعات على أو حول اسم وطبيعة قطعة سمك ، مثلا ، في التجربة التشابه الفضفاض ، هو البحث في القاموس عن كلمة ، فتجد كلمة بديلة ، فتهم بالاشتقاق في الكلمة الثانية وتسى الكلمة التي

بدأت البحث عنها ، تذكرها ثانية ، وأصبحت عازلا بكلمة لها هبة
بالموضوع .

في قصة « براوتيجان » كل فقرة ، بعدة عدة فقرات استهلاكية ،
تصبح مرقمة . ان التأثير هنا يضيف الى وهم البراعة جاعلا من الرواية
شبيها بكراسة انشاء تلميذ في مدرسة . ولكن الترقيم يخلق أيضا إبهاما
معينا حول شكل العمل ، فكل فقرة تهتم بحادثة في حياة الأب المذكور
في الفقرة الأولى ، وتأثير ترقيم هذه الأعمال غير المحورة والمنفصلة للأب ،
يجعلها تبدو شيئا مبتكرا خاصا ، كأنها تقدم مثلا رواية لمغامرات ثلاث
بطولية قبل أن يعرض بطلها انه بطل بحق . ولكن يتضح ان هذه الفقرات
المرقمة تضيف القليل القليل كلما تقدم العمل . وفي الوقت الذي ينتهي
فيه المرء من القراءة يبدو له أن الراوى جمع ذكريات عشوائية ، أعطى
لكل واحدة منها رقما عند خلوها ، ثم وضعها بجانب بعضها حسب
الترتيب الذي قرره لها . وقد حدثت الأحداث بالتأكيد بتوابع من التسايع
التاريخي المعروف وأعيد ترتيبها ، ولكن ليس هناك شئ يدعو الأب
ان يبدأ موطئا في بنك وينتهي « سايسا » في هزفت بعد ذلك ، يتشابه
كل من عمل كوفر وبارثيلم من هذه الناحية : فكلاهما يشارك براوتيجان
الشكل الذي تفرأكم فيه الصوز والأحداث بقوة كبيرة ، لكنها ، لا تخضع
لترتيب يتبث أو يظهر فكرة ما إلا ما شابة لاشباع التوقعات وإطلاق
التوتر الذي تولد في بداية العمل .

اذن ، من الممكن أن « نلخط » النثر بحرية أكبر من أى شئ آخر.
في الرواية العديدة دون أن نخضع الكثير .

الشروع القديمة عن الفن العلمي التي اعتمدت على التداثيين
والمستقبلين الايطاليين كمحاولة لا منتمية ومزيجة لانتهاك التقاليد
السابقة ، وتسفيه الذوق ، وصدم البرجوازية .. ليس لها مجال هنا
في الرواية الجديدة . ما لدينا هو جسد رواي ، سهل الفهم تماما ،
ولا يصدم بشكل حاد ، ولكنه يضرب بشكل مختلف عن الرواية المعتادة
للتحذائين المتأخرين .

لقد سرنا شوطا يمكننا أن نقرر ما نقوله وما لا نقوله بشكل عام .
نظريا ومنهجيا حول الرواية التجريبية المعاصرة .

في مقال بديع لفرز ويتشارد واسون Richard Watson في مجلة
بارتيزان ريفيو ، « يقول فيه انه يرى أن أكثر ما يميز النقاد الحديث هو

استخدامه للأسطورة دون أى اعتقاد معين ، كبنية تنظم الأعمال الأدبية وكصيغة للاندراك وحتى للرؤية ، التى تزود الذات القلقة بنظام يتفوق على الفردية ، بادئا بتطبيق ذلك على أعمال ايريس ميردوخ ، وروب جرييه وبينشون وبارث ، واصفا الوضع المضاد لما بعد الحداثة ، الذى يصوب خصومته تماما على المركز الأسطوري لجماليات الحداثة . فى رواية « نهاية الطريق » لبارث صور الولع بالأسطورة فى الرواية الحديثة ، بصورة ساهرة على شكل مزرعة يعاد حشدتها بين حين وآخر بأناس يتعالمون عن طريق الأسطورة ، وفيها يستسلم « جاكوب هورنر » الى طبيبه المالعج . ان ما حققه « بارث » فى روايته هذه هو عكس « الترياق » لصحة الأسطورة الباطلة ، وكما يقول واسون : « ان الروائي هنا واع بتصنعه وعدم كماله وبجزءه الجزئى أمام الواقعية . ان العلاج بالأسطورة يحاول أن يسخر بالقوة العالم كله داخل الذات ، والذات داخل العالم ، لجعل كل شيء فى العالم تابعا لدراما الذات ، ان الفن التشكيلي الأسطوري يتقلب بسخرية على نفسه ، ليدرك الاختلاف الفاض الذى يفصل بين الذات والآخر ، الزائف والواقعي » .

لا يوجد ما يرغم الآخرين على الامتنال لرأى واسون ، انه رأى منحود جدا ، سواء بتعريفه لموضوعه ، الذى هو الرواية المعاصرة ، أو بعرضه منهجا أو نظرية حول الموضوع ، انها ، جزئيا ، ليست غلطته ، ولكنها نتيجة للكتابة عن شيء مازال فى طور التكوين ، فبارث وبينشون ما زالا يكتبان الروايات ، وتزداد أعمالهما عاما اثر عام ، وكل عمل يبدو مختلفا قليلا عما سبقه ، فبقضى ما قاله واسون ينطبق على أى رواي يصنمنا بأنه غير تقليدى (ملاحظته حول الاهتمام القليل بدرااما الذات تبلى الى أكثر ما يبقى منه) ولكن اذا كان وضع رواية بارث نهاية الطريق ، وجماليات نهاية الأسطورة ، فى مركز اهتمام الرواية المعاصرة ، فانه يصعب علينا تطبيق ذلك على رواية كوفر « رابطة الباسبول العالمية » التى ليست أسطورية بل وتقارم التفسير الأسطوري ، أو رواية جاس Gass « حظ قارئة الكف » أو رواية جاردنر Gardner « جريندل » وكل منهما تختلف عن الأخرى تماما ، ومع ذلك أسطورية بشكل ما ، وتقول جويس كارول أوتس فى مقابلة معها ، عن عزمها على إعادة كتابة عدد من الروايات الكلاسيكية . مشروع أقرب الى أعمال بورخس - بمفهومها الخاص ، تكون حدائية جدا واسطورية تماما . وحتى بارث نفسه حطم الأسطورة فى كتاب واحد ، وأعاد أحيائها فى العديد من التخيلات فى رواية « ضائع فى بيت المتعة » .

يقال أحيانا ، فيليب روث مثلا في مقاله « كتابة الرواية الأمريكية » ان الرواية المعاصرة تتصف بالعصبية وغرابة الأطوار ، خاصة في استجابتها الى نوعية الحياة الأمريكية الغريبة في العقود الأخيرة ، ملقيا باللوم على تطرف الرواية المعاصرة وعدم استمراريتها ، على تطرف الواقع الاجتماعي الذي لا يساعدنا كثيرا يقول :

« ان الروائي الأمريكي في النصف الثاني من القرن العشرين ، قد غلب عليه أمره ، في محاولة للفهم والوصف ثم ابداع عمل معقول يعبر عن الواقع الأمريكي ، انه واقع يمرض ويذهل ويغيظ ، ويشكل نوعا من الحيرة لخيال المرء الضئيل ، فالواقع الفعل يتقلب دوما على موهبة الكاتب ، والحضارة الأمريكية ، تقذف كل يوم ، تقريبا بشخصيات يحسدها عليها أى روائي ، من مثلا يمكن أن يبتدع شخصيات مثل شارلز فان دورين ، أو روى كوهين ، أو ديفيد شاين ، أو شيرمان آدمز ، أو برنارد جولدفن أو حتى ادوايت ايزنهاور » .

من هذه الأسماء ، يدرك المرء حين يتقدم في قراءة المقال انها قد كتبت في الستينات عن الخمسينات ، وفي ذلك الوقت كانت تجاربنا القومية غريبة الأطوار ، اضطرت كتابنا للاستجابة بكتب أكثر غرابة .

حتما ، هذه الأقوال ، من روث ومن غيره التي تبحث عن قضية تاريخية ، تشير الى نقص في الادراك التاريخي ، مدعش الأبعاد .

هل هؤلاء الذين يتحدثون بهذه الطريقة يعرفون حقيقة ان حياة الشوارع في المدن الأمريكية أكثر شذوذا من حياة الشوارع في لندن الفيكتورية ؟ أم ان الشخصية العامة في واشنطن اليوم أكثر فسادا من المهرجين الذين كانوا يحيطون ادارة هاردينج مثلا ؟ أم ان الأخيار في جريدة يومية أكثر هستيرية مما كانت عليه خلال حياة وليم راندولف هيرست ؟ قد تكون الرواية الجديدة أكثر استجابة الى الشاذ والمنحرف وغير الواقعي في المجتمع الحال مما كانت عليه الروايات السابقة . ولكن لا يمكن أن نقول ببساطة ان الزيادة في كمية الجنون هي السبب في جودة الرواية المعاصرة .

وبدلا من محاولة تفسير الرواية الجديدة بطريق الوقائع الاجتماعية ، وبدلا من البحث في الرواية الجديدة عن اشارات لحساسية جديدة كما فعل واسون ، فان نقادنا قلائل . من أبرزهم ، سوزان سونتاج ، تحاول تعريف الحساسية الجديدة في الثقافة العالية على نطاق واسع ، هذه الحساسية تستجيب لها بعض أعمال الرواية الجديدة .

تقول : « ان المنتج الاستثنائي للثقافة الجديدة هو ان انتاجها النموذجي ليس العمل الادبي وعلى راسه الرواية . فهناك ثقافة غير اذبية نوجدة اليوم ، وكثير من المثقفين لا يعون وجودها ولا اقول معناها ، هذه المؤسسة الثقافية الجديدة تضم رسامين وتحاتين ، مخططين اجتماعيين ، ومنتجي افلام وفنبي تليفزيون واطباء وموسيقيين ومهندسين اليكترونيين وراقصين وفلاسفة وعلماء اجتماع - ويمكن ان نضع وسطهم قليلا من الشعراء وكتاب النثر » .

أجد من الصعب ان آخذ هذا الرأي بجدي ، يحتاج المرء للقوص في مناطق مختلفة ليجتار ، وهناك التعارض المحسوب بين كل هؤلاء ، وفي محاولة لكسب التأييد الى فكرتها تقول بأن التفسيرات الثقافية القديمة لا تسعفنا الآن . ان سرد هذه السلسلة الطويلة هي محاولة لجعل الأمور بالنسبة لرجل الادب كما هي في الماوملو على حد تعبير توم وولف .

ان هذه القطعة تؤكد ان المرء يجد النغمة التي تميز العصر في وسائط متنوعة ، ويتردد في تحديد النغمة المسيطرة ، بالاقتناع ذاته . الذي كنا نفعله في السابق . وبهذا الوضع من الصعب ان نتشاجر .

ان فكرة الى الرواية النثرية ظاهرة على هامش التحول العالمي ، وانه اذا أردنا ان نفهم هذا التحول يجب ان نقبل بهامشية الادب ونضع في الى ما يحاول فنيو التليفزيون واطباء الأعصاب قوله لنا ، مثل هذه الفكرة تبغو في كنوع مأسوؤى بتدليل عن الفهم الذي لا يلزمتا .

شيء واحد يمكن قوله حول الرواية الجديدة ، وهو أن مجال الخيارات الروائية قد تزايد بدرجة كبيرة في العقد الأخير . حدث لي وأنا أكتب هذا المقال اني انتقلت في استشهاداتي ، دون اكرام ، بين الأشكال الطويلة والقصيرة للرواية ، وهذا في حد ذاته اتجاه لاعتبار الاشكال القصيرة بنفس أهمية الرواية الطويلة ، وذلك نتيجة لأعمال كتاب مثل بورخس ولانولفي ودسته آخرين ، حيث استطعنا التكلم بالتبادل عن الاشكال القصيرة والطويلة كمعروضات في سلسلة كاملة من الامكانيات الخيالية بدلا من الحديث عن أنواع مختلفة محددة منفصلة ذات أساليب متنوعة .

ثلاث قارئ متضادون ان عملت على زيادة معنى الامكانية الخيالية في العقد الأخير: التمس من الاشكال الحديثة التقليدية (رواية الصلح الاعتماد على الرمزية الثقيلة الغامضة والخاصة ، كل هذا وتزايده

مع الاستيطان والرجوع الى الحساسية) ، ثم تأثير عتبة شخصيات متفردة ،
وأخيرا التأهيل الأكاديمي لمعظم كتاب الرواية الجديدة .

مع تأكل الأشكال الروائية الحديثة ، رأينا رواج بورخس « Borge s »
ونجاح جاس ، وتحول كتاب من تحت الأرض الى العلانية مثل براوتيجان ،
الاهتمام الأميركي بالأعمال الفرنسية المتميزة ، ظهور شخصية كنورمان
ميلر ، أشرطة التسجيل التي أعدها مجموعة بارزة من الباحثين والصحفيين
لمجموعة من النماذج المرموقة التي وسعت حدود الخيال من توم والف الى
تيركل الى أوسكار لويس .

في عدد حديث من مجلة « نرى كوارترلى » نشر عمل بعنوان « مدن
مهجورة » لجاك أندرسون Jack Anderson يتكون من أربعة مداخل ،
وهو وصف ساخر لمدن أربع ، أحدها ، وعنوانه : « بسمارك - شمال
داكوتا » يبدأ بالشكل التالي :

« مدينة لا توجد فيها ضواح . الشوارع تنتهى فى حقول القمح ،
حيث الخوذ الحديدية موضوعة على عصى سوداء لاختافة النسور . وراء
هذه النقطة تبدأ الرياح ، صعب تجنبها كصعوبة تجنب ألم الملعقة . يخاف
سكان المدينة دائما شيئين : الجفاف والصقيع . »

قبل تأكل الأشكال الروائية الحديثة ، وقبل الاهتمام بدسته من
المؤلفين قاموا بكتابة ما نظن ان الرواية يجب أن تكتب عليه ، لم تدر مجلة
واحدة ماذا تفعل برواية « مدن مهجورة » ، ولم يعرف قارئ كيفية
الاستجابة لها ، ولم يكن مؤلفها يعرف بأنها يمكن أن تكتب .

انه التأهيل الأكاديمي ، وترايط العديد من الروائيين الجدد ، الذى
جعل الأمر صعبا فى الوصول الى الاصطلاح المناسب . فالتعصب للقديم
قد توقف ، وفكرنا ، برغم كل الشواهد التى تشير الى العكس ، ان هناك
شيئا ما فى التعليم الأكاديمي متضاربا ، يعارض خيال الكاتب ، شيئا
معيقا ، قاتلا ، يصيب المرء بالتخمة . ان الأكاديميين منا ما زالت تنتابهم
النشوة من الصورة الخافتة ، لكنها ما زالت مفعمة بالحياة ، لديلان
توماس وهو يروى القصص البذيئة الى فتيان « برن ماور » . افترض
متطلعا الى ماضينا الأدبي ، أنه لو تقلد درايزر أو كريس أو بيرس أو أى
من كتابنا المنحدرين من الهنود الحمر ، منصبا جامعا ، لحدث شئ ملمر ،
لكن من الذى يستطيع أن يحكم ان تولى منصب أستاذ للأدب الانجليزى
أو للكتابة الإبداعية كان سيقودهم الى كتابة أعمال أسوأ من التى كتبوها .

من الأمثلة الثلاثة التي اخترناها ، فإن كوفر عمل داخل وخارج المجال الأكاديمي ، أما برواتيغان وبارثيلم فلم يعملوا في المجال الأكاديمي منذ ظهورهما ككتاب ، برغم أن برواتيغان أكثر نفاذ مما يحاول أن يبدو عليه ، وبارثيلم واحد من أكثر المؤلفين قراءة للكتب وقد اشتهر بذلك في الولايات المتحدة . عدد كبير من كتابنا الأكثر جراءة وإثارة يعملون بالتدريس : جون بارت ، جويس كارول أوتس جون هوكس ، وليام جاس ، جون جاردنر ، هؤلاء الكتاب ، عاجلا أو آجلا ، إذا كان الواحد منهم يحترم وظيفته ، فسيقوم بتدريس كتاب لا يتوافق معه ، وعليه أن يشرحه ويتحدث عن مشاكل الصنعة الروائية التي لا يحسبها في عمله الخاص ، ولكن الآخرين أحسوها ، وسيواجهه طلبته بأسئلة فضولية تخصهم وحدهم ، وسيعرف أن الامكانيات الشكلية الأنجلو - أمريكية محدودة بشكل مرعب ، وسيعلم أن الفرنسيين مثلا ، لديهم منذ وقت طويل ، أنواع من الكتابات تسمى المحفوظات ، بها مقولات شاملة رائعة ، أقرتها الجهات الثقافية الرسمية ، من خلالها يمكن للمرء أن يتعلم كتابة : القصائد النثرية ، التأملات ، الخرافات ، الاعترافات ، الفواصل الاستبطانية ، وعدد من الأشياء غير العادية ، لا نملك مثلها عندنا . أن فكرة أن الاندماج بتعليم الأدب هي عملية مدمرة لفن الكاتب تبدو لي محالة وغير معقولة ، أما أنها تضع فرقا بين كتاب الرواية الجديدة ، خاصة في تضخيم احساسهم باختيار الشكل ، فذلك لا يمكن انكاره .

من المؤسف أن بعض الأسئلة الصعبة حول الامكانيات الخاصة بالشكل الروائي . ما زال يجب علينا أن نسألها في وقت تتزايد فيه سوء سمعة الشكلانية . سيساعدنا لو أن أحدا عمل للشكلانية ما عمله مرة أو . و . لوف جوي A. O. Lovejoy للرومانسية ، أن يفرق ويميز المعاني الجديدة التي تستخدم فيها الكلمة .

أما ما لا نحتاجه فهو نقد الرواية الجديدة كتكنيك صاف ، منزوعة من محيطها الثقافي ، تقرا ، وتشرح . وتستهلك كقصيدة ميتافيزيقية ، وما لا نحتاجه أيضا هو هذا النقد الكثير الذي يستخدم الرواية كعرض في لوحة تاريخية ، وأن الرواية الجديدة هي نهاية شيء ما أو بداية شيء آخر ، أو كمنصر في حركة دائرية ، أو شاهد على انتصار مبدأ تاريخي أو هزيمة مبدأ آخر .

ما نحتاجه بالفعل هو علم جمال للرواية الجديدة .

وكخطوة نحو هذه الجماليات ، أعرض المسلمات التالية :

١ - برغم أن الرواية الجديدة غير تقليدية بشكل علواني ، إلا أنها تظهر صراعا أقل مع تقاليد النثر الروائي من أى اتجاه روائي آخر منذ نشأة الرواية :

فكل خيال حقيقي له رد فعل ضد بعض الجوانب من الخيال السابق عليه ، فسرفانتيس ضد الرومانسية ، وفيلدنغ ضد مدوسة وريتشاردسون المبكرة ، وثاكرى ضد مدرسة الشوكة الذهبية ، وفرجينيا وولف ضد الواقعيين المتأخرين ، هناك الكثير فى رواية الماضى ، اختار كتاب الرواية الجديدة ألا يحاكيه ، لكن الغريب أن صراع الرواية غير التقليدية بكل حجمها ، قليل جدا مع الرواية التقليدية ، فلم تجادل ضدها ، أو تسخر منها أو تنكرها أو تحاول تغييرها وتذليلها ، الرواية الجديدة ، أكثر من أية رواية أخرى منذ سرفانتيس ، تختار وهى واعية بذاتها أن تفتقر عن التقاليد دون استثمار لهذا الرحيل بأية دعوة خاصة ، ودون أن تجعل فعل المغارقة نقطة بداية جديدة بالطريقة المعتادة التى انعمشت بحيوية سرفانتيس وفيلدنغ وجين أوستن وفلوبير وهمنجواى ومئات آخرين .

٢ - الرواية الجديدة أول نوع روائي فى تاريخ الرواية ، يبحث بوعى عن جمهور خاص ، وتحاول تأسيس جماعة ذات حساسية خاصة بشكل محدود ومتعمد :

انه قدر الرواية أن تكون شكلا أدبيا للطبقة الوسطى ، فى الوقت الذى تكون فيه غير واعية بذلك . لا يوجد روائي كلاسيكى يخاطب طبقة معينة أو فترة تاريخية معينة أو مكانا معينة ، كل هم المؤلف أن تكون كتبه واقعية ، ليست واقعية طبقة عليا خاصة ، أو واقعية محاطة بمكان وزمان ، بهذا المعنى كان عمل الروائيين الكلاسيكيين يوجه لكل فرد ، فى أى مكان ، لزمانه ولزمان ذريته ، حتى أولئك الروائيون الذين يبدو لنا مرتبطين بطبقة خاصة مثل ميرديث أو هنرى جيمس . لم يعرفوا ذلك ولم يدركوا أن الحقيقة فى كتبهم كانت نوعية وجزئية ومحدودة . عدد قليل جدا فقط - مثل رونالد فربانك - كان يكتب الى جمهور معين لمعرفته بحساسية هذا الجمهور الغريبة . من الروائيين الحدائين الأكبر سنا ، مثل بورخس وكورتازار ولاندولفى واندرسون امبرت ، فإن لديهم حساسية غريبة دقيقة تتجه لجمهور له نفس هذه الحساسية . وعند الكتاب الأمريكيين مثل بارت وهيلر وينشون وجاس يوسعون الظاهرة وليسوا كتابا لزمرة معينة كفربانك مثلا ، لكنهم يدركون أن الحقيقة التى يعبرون عنها جزئية ، ورؤيتهم غريبة وجمهورهم محدود .

٣ - الرواية الجديدة تركز الليل غالباً : أكثر من أية رواية في أية فترة كما تمثل الفن الرديء في عصرها وتعيد انتاجه :

ويليك Wellek ووارين Warren وضعاً هذا المبدأ ، واشتقاقاً من الشكلايين الروس . ويلخصان ذلك بقولهما : « يعتبر شك洛夫سكى Shklovsky ، وهو أحد الشكلايين الروس ، ان الأشكال الفنية الجديدة ما هي الا إعادة صياغة الأنواع الرديئة من الفن . فروايات ديستوفسكى ما هي الا سلسلة من روايات الجريمة المحترمة الميجلة بأحاساس خاص ، أناشيد بوشكين جاءت من مجموعات الألبومات الشعبية ، قصائد بلوك Blok من الأغاني الفجرية ، وأشعار مايكوفسكى من شعر المجلات الساخر » .

برتولد بريشت في ألمانيا ، وأودن Auden كلاهما قام بمحاولة متعمدة لتحويل الشعر الشعبي الى أدب نجاد . ويستدعي هذا وجهة النظر القائلة بأن الأدب يحتاج لكي يجلد نفسه الى العودة الى البربرية . حين تقرأ جويس نستمتع بتمثله الأغاني الشعبية وعناوين الصحف والكراسات الدينية ، والخيال البورنوغرافي في عوليس ، وقد تقرأ جيداً الرواية الجديدة ويصعبنا القلق والفزع لأن الفن الرديء الذي تمثلته هو فننا الرديء الذي اعتاد معظمنا أن يعتبره تهديداً لبقاء عقولنا ، هكذا هي الرواية الجديدة ، خيال أكبر وجراً أكثر ، ولأذعة أكثر مما هي في الواقع ، لأنها تحتل برحابة صدر مكاناً قال عنه جاس وبارثيلم : « الحافة التي تقود الى ظاهرة الرعاع » .

٤ - الرواية الجديدة تدعم محاولة نادرة في تاريخ الرواية قبل اليوم ، بتقديم أجزاء من نسيجها خالية من القيمة . ومع أن الرواية الجديدة في تناقض مع الرواية الحديثة في بعض جوانبها ، الا أنها تنظر الى هذه النوعية الغالية من القيمة ليس كرمز للاستقاط ، او علم الانسانية ، او القموضي الاستعاري . ولا كاشارة للباس أو العلمية ، ولكن كعمل إيجابي يعبر عن بكاورة التجربة :

في روايات ريتشاردسون ، المبدأ معروف تماماً ومؤسس بثبات ، معطيات الرواية ، أماكنها ، أحيائها ، أحداثها ، كلها محسوسة ، ترجع الى ريتشاردسون . كما تدركها الشخصيات ، مما يعني أنها ليست مدركة فقط ولكن تأخذ قيمتها في العمل الروائي .

وبإيجاز ، فإن كل شيء عند ريتشاردسون له قيمة عند الشخص الذي يراه وينقله إلينا ، هكذا كان الأمر في الرواية ، أن ترى الشيء يعني

أن تعطيه درجة ، تفضلي أو تستهجن القيمة المعروضة ، احلى طرق كسر هذا الإلزام للقيمة ، أن نجرب بوجهة نظر أخرى ، كما فعل جون دوس بايسويس مثلاً ، فى تلك الفقرات التي وصفها في رواياته لتبلى وثائقية ، غير منتقاة ، مسجلة بآلية • أو نتيح طريقة أخرى ، وهى أن نرتب عناصر الرواية مسلسلة أو بشكل عشوائي ، بحيث تعمل طريقة التقديم على تقليل امكانات القيمة التقليدية ، وهو تكنيك قديم خدم غزارة وحيوية رايليه ، وسخرية سونيت ، وفوضى ستيرن الترابطية ، وروايات بيكيت هي المحاولة الأكثر ادراكا وتنفيذا في الأدب الحديث ، لتقليل ثبات القيمة فى تركيب الجملة والترتيب التقليدى • وفى فعل السرد نفسه ، لكن كل ذلك لخلمة رؤيته المدمية •

أما فى الرواية الجديدة ، فالدمية مازالت موجودة ، لكن لا توجد بنية للقيم من الممكن ان تتحرك فى فراغ بيكيت • الاختلاف هو أن الرواية الآن تملك رفاهية أن تأخذ كفضية مسلمة ، ما كان على الروائيين المحدثين ان يشتوه • فلا يحتاج كاتب الرواية الجديدة أن يجهد نفسه ليثبت الصب ، أكثر مما كان على الروائي الفيكتوري أن يجهد نفسه ليثبت قيمة أخلاقية مسيحية •

• - الرواية الجديدة تقدم بنيتها خالية قدر الامكان من العمق الجمالى والفلسفى :

بمعنى ما ، فان كل الكتاب تقريبا يقاومون العمق • شخصية جورج فى رواية اشروود Isher Wood « رجل عزب » ، شخصية مدرس للأدب الانجليزى ، يسأل تلاميذه عما تدور حوله رواية لالدوس هكسلى ، ويعلق الراوى « جميعهم تقريبا ، برغم تأهيلهم الأكاديمى ، مازالوا يعتبرون بشدة أن « حوله » هذه عمل ثقافى مضجر • وبالنسبة للأقلية التى اعتنت ببدخل « حول » حتى أصبح طبيعة ثانية لديهم ، فهم يحلون بأن يكتبوا كتابهم الخاص عن « حول » هذه ، عن أعمال فوكنر أو هنرى جيمس أو كورنراد ، مبرهنين ان كل الكتب التى كتبت فى الموضوع من قبل هى عن لا شىء ، هؤلاء أيضا ظلوا فترة لا ينطقون بشىء » •

ولقد اشتكى روائيون ونقاد كسول بيلو وهارى ليفين ومارى ماكارثى ، من ميل القراء للبحث عن رموز فيما قرعوه ، حيث لا رموز يقصدها المؤلف ، كل روائي يحترم نفسه مضطر لمقاومة الطرق التقليدية الأولية لاكتشاف المعنى ، والنسق والمضمر فى أعماله • لا أحد يحتاج لأن يقال له ان الأدب الحديث أدب رمزى ومتعدد المستويات وأنه يدعو المرء

الى التأويل أكثر من أى شىء منذ التلمود . انها الصفة الوحيدة التى توحده
وبشدة كتابا مختلفين مثل : لورنس ، وتوماس مان وبروك وسيلين
ومالكولم لورى ، ان قصدهم من استخدام هذا التكنيك الذى يسمح بإصدار
أكبر رنين ممكن ، هو تقديم مساحة واسعة من المعنى ، والاصرار فى كل
إشارة على وجود مستويات متعددة من العمق فى النص .

المبدأ المضاد لذلك عبر عنه ويلي سيفير ، فى التباين بين الملاحظة
العلمية الآن والنماذج الكلاسيكية للفكر العلمى « المعطيات هى النسق ،
صلابة مادة الواقع يمكن أو لا يمكن شرحها بالقانون الطبيعى ! ، الأحداث
تقع فـالـأحداث حقيقية » .

وفى مكان آخر يقول : « الروائى أو الرسام المعاصر يشبه العالم
المعاصر ، فهو يرى أن المادى والمالوف واليومى والسطحى هو الأكثر
غموضا ، وهو المتعذر على الفعل والشرح والطريقة . اللحظة الآتية كافية
فى ذاتها . هذا الإدراك قاد الى تواضع جديد وإحباط جديد ، لو كان
المعنى ظاهرا على السطح فإن شرح العمق قد انتفى ، ويصبح الطارىء
والعارض أكثر حقيقة من المطلق والمجرد ، أصبح مشكوكا فى النسق
القديم للمعنى - نيوتن والبرتى - الروائى والرسام والعالم قصروا لنا
الأطوال . ان نقبل بالطارىء والعارض معناه أن نمتزج بلا معقولة
الواضح ، ونستغنى عن الحاجة للحساب المنطقى لكل شىء ، بالسبب
والنتيجة ، بالفعل ورد الفعل .

استقى « سيفير » معظم أمثلته من الرواية الفرنسية ، لكن ما قاله
ينطبق بشكل ملحوظ على كتاب الرواية الجديدة من الروائيين الأمريكين،
فمعظمهم يشتركون مع الكتاب الفرنسيين فى كل شىء عدا استهجان
العمق . لا توجد أية قطيعة أوضح من هذه بين الرواية الجديدة وبين كل
من الرواية الحديثة والرواية الفيكترورية المتأخرة . العزم مبيت لان يكون
الظاهر هو المعنى ، وإمكانية المستوى الرمزى تكون دائما قليلة ، والمعطيات
هى النسق الذى تسير عليه ، وأن لا ندع شيئا بين السطور سوى
المساحات البيضاء كما قال بارثيلم .

٦ - ان الرواية الجديدة تعطى نفسها مساحة واسعة للأخذ من تقاليد
الوهم أكثر من أية رواية أخرى منذ بداية الرواية :

فالرواية الكلاسيكية تتنوع وتختلف فى درجة انتماها لجماليات
الوهم ، من السقة الضحلة لزولا ، الى الانطواء الى الداخل وغير المباشرة

لعشرات من الآخرين الذين يمكن أن نضعهم ضمن نوع ما من التطرف .
 ان من الصعب أن نتخيل أية رواية كلاسيكية تقدم نفسها الى القاري ،
 أساسا ، على أنها بنية أدبية نفسية ، أو رمزية ، أو أسطورية ، أو أساسا
 كروية خاصة جدا ، عند قراءة أعمال لأدباء مختلفين مثل سكوت أو هنرى
 جيمس أو مدام لافايت أو تولستوى ، نضطر الى القول ، حسب عبارة
 ثرولوب « تلك هى الطريقة التى نعيشها الآن » ، أو نقول « تلك هى
 الطريقة التى يجب أن نعيش بها » هنا وهناك من وائرلو للينجراد ومن
 باث الى ليما ، أو نقول : « نعم . . . تلك هى الطريقة التى لابد أن تبدو عليها
 الأشياء . . . وما يمكن أن يقوله الناس ويفكروا به » .

من الصعب أن نرى الرواية ، بتركيبها الكلاسيكية ، يمكن أن
 تتجاهل هذا التقليد الصام ، دون أن تصبح نثرا آخر لا علاقة له
 بالرواية .

فى مقال كتبه ارفنج هاو Irving Howe منذ عدة سنوات
 بعنوان « المجتمع ورواية ما بعد الحداثة » ، لاحظ علم الاهتمام النسبى
 بالحقيقة الاجتماعية ، فى الفصول الدراسية والمعاهد المختلفة والطريقة
 التى تتميز بها كتابة الرواية آنذاك ، كروايات سالنجر ، وموريس
 هيربرت جوليه وسول بيلو ، وكان الأمر عملية قهرية . وما لم يستطع
 التنبؤ به هاو فى ذلك الوقت هو درجة البعد عن النبض التقليدى
 الروائى ، فالنقص المتزايد فى الاهتمام ليس فقط فى المعاهد وما شابه ،
 ولكن فى « صلاية النوع الروائى نفسه » الذى بدا أن الرواية فى حاجة
 اليه لتعيش . أحد أسباب ذلك هو احياء الأشكال ما قبل الروائية ،
 والأشكال الخرافية ، والأعمال الواقعية الأولية ، التى ظهر صداها كثيرا
 فى الرواية الجديدة ، مما سمح لنمو نوع من القوة من الابداع ذاته لا من
 الصلاية الواقعية التى تعتمد عليها الرواية فى الأصل . فأصبح بإمكاننا
 ان نقرأ صفحات كثيرة لكورتازار ، ولانغولفى ، وبورخس ، وبارت ،
 وبارثيلم وكوفر ، ببهجة دائمة وسرور ، من الصنعة المعروضة ،
 وباحساس دائم بأن الرواية فى صميم حياة المرء الداخلية ، بشكل غريب ،
 ومع ذلك لا يقول ولو مرة واحدة بأن هذا هو الشكل الذى تبدو عليه
 الأشياء ، وأن تلك هى الطريقة التى تمضى بها الوقت ، أو التى يتكلم بها
 الناس فى الواقع ، أو يعيشون بها .

٧ - وأخيرا فإن الرواية الجديدة عموما ، مع بعض الحالات القليلة
 السابقة عليها ، تسمى لتقديم فعل الكتابة ، بوضوح وثبات ،
 كنوع من اللعب .

في روايات فيلدهنج أو جيفه أوستن أو ديكنز أو تاكيري فإن قيل
التأليف يقسم إلينا بشكل يبدو فيه متما وصعبا ، عملا كاللعب لكن مؤلفه
يحمل مسئولية أخلاقية ثقيلة . وبلا شك أن المتعة تابعة للعمل الشاق ،
وأن نشاطات الإبداع ، وفروحة الخلق ، دائما أقل اعتبارا من العمل
الصعب لتأليف كتاب كبير حول موضوع جمالي واضح ، وأن المؤلف
يشعر بالمسئولية الثقيلة نحو جمهوره ونحو الأدب نفسه كمؤسسة
ثقافية . لو أن الرواية اخترعها فارس مختال ، وشاعر من القرن السابع
عشر ، أو كان جبر الزاوية لتقاليدنا العظيمة كتابا مثل رايبليه
أو بترونيوس ، لاستطاعت أن تتخلص من حملها الثقيل المتمثل في
الجدية ، سواء الغيب الأخلاقي أو المهني ، ولأصبحت اختراعا لتزكية
النفس ، ومقياسا كبيرا للمتعة ، ولم يكن آنذاك ضروريا لفلوير أن يعمل
بالصعوبة التي عمل بها ، وأن يخبرنا بأنه عمل بصعوبة لجرح البرجوازية
بلا رحمة ، وبأن سم مدام يوفاري أثر على حيويته ، وأنه كان يجب عليه
أن يهرق في كل كلية كتبها .

بينما الرواية الجديدة ، من جهة أخرى ، ترقى باللعب لتجعله في
مركز الدوافع الراضحة التي تحيي الهمل وتنعشه . إن « جون بارث »
مثلا يفعل علة أنسية في أية رواية من رواياته : يفكر ، ويكد ، يشكل
ويأمل ، يستسلم ويبدأ ثانية ، يخطئ ، يتوقع ، يتعلم ، يقلد ، ويحاول
الا يقلد . لن يدهشني ، ولن يدهش أحدا ، أن تقول له المصغورة ، إن
بارث لا يكتب ، وأنه في حالة يأس ، وقد استنفد طاقته الكتابية ، أوجد
شك في أن كتابة الرواية بالنسبة لبارث هي في أصلها فعل من اللعب !
قد يختلف المرء مع بعض تفاصيل كتاب روبرت سكولز « صانعو
الخرافة » ، ولكن لا أختلف إطلاقا مع المعطيات التي يقدمها .

إن الرواية الجديدة يمكن تمييزها عن الرواية القديمة على أسس
استخدامها للخرافة ، واستعدادها أن تسمح لفعل الخلق بإبراز وعي
الذات ، وأن تستقل ذلك الفعل بحب ، وباحساس باللعب ، وبتحذير
من أجل الإبداع ذاته ، من أجل المتعة .

المشاركون في الكتاب :

Malcolm Bradbury

— مالكولم برادبرى

ولد في شيفيلد سنة ١٩٣٢ ، درس في جامعات لينستر وكوين
مارى ولندن ومانشسستر وانديانا وييل . قام بالعمل في جامعة هل من
٥٩ - ٦١ ، ثم أصبح محاضرا للغة الانجليزية في جامعة برمنجهام ،
وأصبح سنة ١٩٧٠ أستاذا للدراسات الأمريكية .

- من كتبه : - ايغلين هو ١٩٦٢ .
- ما هي الرواية سنة ١٩٦٩ .
- السياق الاجتماعى فى الأدب الأنجليزى المحدث ١٩٧١ .
- امكانات : مقالات عن الوضع الروائى ١٩٧٢ .
- الحداثة ١٩٧٦ وقد ترجم الى اللغة العربية عن وزارة الثقافة
العراقية .
- ومن رواياته : الأنثى غريبا ١٩٦٥ ، الرجل التالى ١٩٧٥ .



Iris Murdoch

— ايريس ميرووخ

ولدت في دبلن سنة ١٩١٩ ، تلقت تعليمها في جامعتى اكسفورد
وكامبردج ، وكانت استاذة للفلسفة قبل أن تتفرغ للكتابة ، روائية من
مؤلفاتها :

- تحت الشبكة ١٩٥٤ ترجمة الى العربية عن دار الآداب / بيروت
- الجرس ١٩٥٨ ترجمة الى العربية عن دار الآداب / بيروت
- حلم برونو ١٩٦٩ ترجمة الى العربية عن دار الآداب / بيروت
- الفتاة الإيطالية ١٩٦٤ ترجمة الى العربية عن دار الآداب/بيروت
- الأمير الأسود ١٩٧٣

• هنرى وكاثو ١٩٧٦ •

• وخمس عشرة رواية أخرى •

كما كتبت كتابا نقديا بعنوان : سارتر رومانسيا وعقليا ، وقد
ترجم أيضا الى اللغة العربية •

Philip Roth

— فيليب روث

ولد فى ولاية نيوجيرسى فى الولايات المتحدة سنة ١٩٣٣ ، من
أصل يهودى ، ويعتبر الآن أحد أهم الروائيين فى أمريكا والعالم ، بدأ
حياته الأدبية باصدار مجموعة قصصية بعنوان « وداعا كولبس »
سنة ١٩٥٩ •

من رواياته :

• دعوة للذهاب ١٩٦٢ •

• عقدة بورتنوى ١٩٦٧ •

• عصاباتنا ١٩٧١ •

• حياتى كرجل ١٩٧٤ •

• الثدى ١٩٧٦ وقد ترجمت الى العربية •

• أستاذ الرغبة ١٩٧٧ •

• حياة مضادة ١٩٨٦ •

Michel Butor

— ميشيل بوتور

ولد فى فرنسا سنة ١٩٢٦ ، درس الفلسفة فى السوربون ، وقام
بالتدريس فى العديد من البلاد •

من رواياته :

• الزمن الذى يمضى ١٩٥٧ •

• التخير ١٩٥٧ •

• درجات ١٩٦٠ •

وكتاب : بحوث فى الرواية الجديدة ١٩٦٨ وقد ترجم الى اللغة العربية .



Saul Bellow

— سول بيلو

ولد فى كويبيك بكندا سنة ١٩١٥ من عائلة يهودية مهاجرة الى هناك ، انتقلت عائلته الى شيكاغو وهو فى التاسعة ، ودرس فى جامعتى نورث ويسترن ووسكنسون فى شيكاغو ، حصل على جائزة نوبل فى الادب سنة ١٩٧٦ .

من رواياته :

- المتأرجح ١٩٤٤ .
- الضحية ١٩٤٧ .
- مغامرات أوجى مارش ١٩٥٣ .
- هندرسون ملك الأمطار ١٩٥٩ .
- هيرزوج ١٩٦٤ .
- كوكب السيد ساملر ١٩٧١ .
- هدية هامبولت ١٩٧٥ . يكتب أيضا المسرحية والقصة القصيرة والمقال .



John Barth

— جون بارث

ولد سنة ١٩٣٠ فى ميرلند فى الولايات المتحدة ، تلقى تعليمه فى جامعة بنسلفانيا . وعمل بالتدريس فى جامعتى بافالو وجون هوبكنز .

من رواياته :

- الأوبرا العائمة ١٩٥٦ .
- نهاية الطريق ١٩٥٨ .
- وكيل الأعشاب المخدرة ١٩٦٨ .
- راعى غنم جايلز ١٩٦٦ .

- ضائع في بيت المتعة ١٩٦٨ •
- كاميرا ١٩٧٢ •

David Lodge

— ديفيد لودج

- ولد في إنجلترا سنة ١٩٣٥ ، درس في جامعة لندن ، وعمل أستاذاً للأدب الانجليزي في جامعة برمنجهام •
- ناقد وروائي •
- من أعماله :
- رواد السينما ١٩٦٠ •
- جنجر ١٩٦٢ •
- المتحف الانجليزي ينهار ١٩٦٥ •
- لا مأوى ١٩٦٧ •
- أماكن متغيرة ١٩٧٥ •
- لغة الرواية ١٩٦٦ •
- الولايات في مفرق الطرق ١٩٧١ •

Frank Kermod

— فرانك كيرمود :

- ناقد متخصص في عصر النهضة والأدب الحديث • قام بالتدريس في منشيستر وبريستول ولندن ولورد نورثكليف ، وحاضر في عدد من الجامعات في أميركا وكندا •

من كتبه :

- الصورة الرومانسية ١٩٥٧ •
- الاحساس بالنهاية ١٩٦٧ •
- مقالات حديثة ١٩٧١ •
- ميلتون الحي ••

ولد في إنجلترا سنة ١٩٢٦ ، درس الفرنسية في أكسفورد ، خدم في البحرية الملكية الانجليزية ، متفرغ للكتابة .

من رواياته :

- جامع الفراشات ١٩٦٣ ترجمت الى العربية عن دار الهلال .
- الساحر ١٩٦٦ . ترجمت أيضا الى العربية عن دار الهلال .
- عشيق الضابط الفرنسي ١٩٦٩ .
- البرج العاجي مجموعة قصصية ١٩٧٤ .
- دانيال مارتن ١٩٧٧ .



ولد سنة ١٩٢٣ في هامر سميث ، تلقى تعليمه في الكلية الملكية في لندن . يكتب الشعر بالإضافة الى الرواية ، وعمل مخرجا بالتلفزيون . انتحر سنة ١٩٧٣ .

من أعماله :

- المسافرين ١٩٦٣ .
- البرت انجيلو ١٩٦٤ .
- شبكة الصيد ١٩٦٦ .
- التصماء ١٩٦٨ .
- بيت الأم عادية ١٩٧١ .
- كل امرئ يعرف شخصا ميتا ١٩٧٣ .



ولدت في إيران سنة ١٩١٩ ، عاشت في روديسيا الجنوبية من ١٩٢٩ - ١٩٤٩ حيث انتقلت الى إنجلترا بعد ذلك . نشرت العديد من الروايات والمسرحيات والقصص القصيرة .

من أعمالها :

- العشب يغنى ١٩٥٠ • وقد ترجمت الى العربية •
- أطفال العنف ١٩٥٣ •
- المفكرة الذهبية ١٩٦٢ •
- تقرير للنزول الى الجحيم ١٩٧١ •



Philip Stevick

— فيليب ستيفيك

- ناقد متميز وعمل أستاذا للأدب في عدة جامعات •
- من أعماله :

- فصل فى الرواية ١٩٧٠ •
- نظرية الرواية ١٩٦٧ •
- القصة المضادة ١٩٧١ •



اقرأ في هذه السلسلة

برتراند رسل	احلام الاعلام وقصص اخرى
ي . رادونسكايا	الالكترونيات والحياة الحديثة
الدس هكسلي	نقطة مقابل نقطة
ت . و . فريمان	الجغرافيا في مائة عام
رايموند وليامز	الثقافة والمجتمع
ر . ج . فوريس	تاريخ العلم والتكنولوجيا (٢ ج)
ليستربيل راى	الأرض الغامضة
والتر المن	الرواية الانجليزية
لويس فارجاس	المشهد الى فن المسرح
فرانسوا دumas	آلهة مصر
د . قدرى حفى وآخرون	الانسان المصرى على الشاشة
اولج فولكف	القاهرة مدينة الف ليلة وليلة
هاشم النحاس	الهوية القومية فى السينما العربية
ديفيد وليام ماكوال	مجموعات النقود
عزيز الشوان	الموسيقى - تعبير نغمى - ومنطق
د . محسن جاسم الموسوى	عصر الرواية - مقال فى النوع الأدبى
اشراف س . بى . كوكس	ديلان توماس
جون لويس	الانسان ذلك الكائن الفريد
جول ويست	الرواية الحديثة
د . عبد المعطى شعراوى	المسرح المصرى المعاصر
اتور المعداوى	على محمود طه
بيل شول أدبنت	القوة النفسية للأهرام
د . صفاء خلوصى	فن الترجمة
رالف ثى ماتلو	تولستوى
فيكتور برومير	ستندال

- رسائل وأحاديث من المفى
الجزء والكل (محاورات فى مضمار
الفيزياء الذرية)
القرائث الغامض ماركس والماركسيون
فن الأدب الروائى عند تولستوى
أدب الأطفال
أحمد حسن الزيات
أعلام العرب فى الكيمياء
فكرة المسرح
الجحيم
صنع القرار السياسى
التطور الحضارى للإنسان
هل نستطيع تعليم الأخلاق للأطفال
تربية الدواجن
الموتى وعائلهم فى مصر القديمة
النصل والطب
سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى
سياسة الولايات المتحدة الأمريكية أزاء
مصر ١٨٣٠ - ١٩١٤
كيف تعيش ٣٦٥ يوماً فى السنة
الصحافة
أثر الكوميديا الإلهية أدانتي فى الفن
التشكيلى
الأدب الروسى قبل الثورة البلشفية
وبعدها
حركة عدم الانحياز فى عالم متغير
الفكر الأوروبى الحديث (٤ ج)
الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى
١٨٨٥ - ١٩٨٥
القتلنة الأسرية والأبناء الصغار
فيكتور موجو
فيرنز ميزنبرج
سدنى هوك
ف ٠ ح ٠ انيكوف
هادى نعمان الهيتى
د ٠ نعمة رحيم العزاوى
د ٠ فاضل أحمد الطائى
جلال العشرى
هنرى باربوس
المسيد عليوة
جاكوب برونوفسكى
د ٠ روجر ستروجان
كاتى ثير
ا ٠ سبنسر
د ٠ ناعوم بيتروفيتش
جوزيف دامموس
د ٠ لينوار تشامبرز رايت
د ٠ جون شندلر
بيير البيير
د ٠ غبريال وهبة
د ٠ رمسيس عوض
ه ٠ محمد نعمان جلال
فرانكلين ل ٠ باومر
شركت الريعى
د ٠ محيى الدين أحمد حسين

نظريات الفيلم الكبرى	ج . دادلى أندرو
مختارات من الأدب القصصى	جوزيف كونراد
الحياة فى الكون كيف نشأت وأين توجد	د . جوهان دورشز
حرب الفضاء	طائفة من العلماء الأمريكيين
ادارة الصراعات الدولية	د . السيد عليوة
الميكروكمبيوتر	د . مصطفى عثمانى
مختارات من الأدب اليابانى	صبرى الفضل
الفكر الأوروبى الحديث ٢ ج	فرانكلين ل . باومر
تاريخ ملكية الاراضى فى مصر الحديثة	جابريل باير
اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة	انطونى دى كرسبى
كتابة السيناريو للسينما	دايت سوين
الزمن وقياسه	زافيلسكى ف . س
اجهزة تكييف الهواء	ابراهيم القرضاوى
الخدمة الاجتماعية والاضطباط الاجتماعى	بيتر رداى
سبعة مؤرخين فى العصور الوسطى	جوزيف دامومس
التجربة اليونانية	س . م پورا
مراكز الصناعة فى مصر الاسلامية	د . عاصم محمد رزق
العلم والطلاب والمدارس	رونالد د . سمبسون
الشارع المصرى والفكر	ونورمان د . اندرسون
حوار حول التنمية الاقتصادية	د . أنور عبد الملك
تبسيط الكيمياء	ولت وتيمان روستو
المعادن والتقاليد المصرية	فريد س . هيس
التذوق السينمائى	جون بوركهارت
التخطيط السياسى	آلان كامبيار
البذور الكويتية	سامى عبد المعطى
دراما الشاشة (٢ ج)	فريد هويل
الهيرويين والإيخز	شانرا ويكراما ماسينج
نجيب محفوظ على الشاشة	حسين حلمى المهندس
صور افريقية	روى روبرتسون
	هاشم النحاس
	دوركاس ماكلينتوك

بيتر لورى
 بوريس فيدورفيتش سيرجيف
 ويليام بينز
 ديفيد الدرتون
 جمعها : جون ر • بورر
 وميلتون جولد ينجر
 ارنولد توينبى
 د • صالح رضا
 م • ه • كنج وآخرون
 جورج جاموف
 د • السيد طه أبو سديرة
 جاليليو جاليليه
 اريك موريس و آلان هو
 سيريل الدريد
 آرثر كيستلر
 توماس ا • هاريس
 مجموعة من الباحثين
 روى ارمز
 ناجاي متشيرو
 بول هاريسون
 ميخائيل البى ، جيمس لفلوك
 فيكتور مورجان
 اعداد محمد كمال اسماعيل
 الفريوسى الطوسى
 بيرتون بورتر
 جاك كرايس جونيور

المخبرات حقائق اجتماعية ونفسية
 وظائف الاعضاء من الالف الى الياء
 الهندسة الوراثية
 تربية اسماك الزيتة
 الفلسفة وقضايا العصر (٢ ج)
 الفكر التاريخى عند الاغريق
 قضايا وملاحق الفن التشكيلى
 التغذية فى البلدان النامية
 بداية بلا نهاية
 الحرف والصناعات فى مصر الاسلامية
 حوار حول التظامين الرئيسيين
 للكون
 الارهاب
 اختاتون
 القبيلة الثالثة عشرة
 التوافق النفسى
 الدليل البيولوجى فى
 لغة الصورة
 الثورة الإصلاحية فى اليابان
 العالم الثالث عمدا
 الانقراض الكبير
 تاريخ النقود
 التحليل والتوزيع الاوركستراالى
 الشاهنامة (٢ ج)
 الحياة الكريمة (٢ ج)
 كتابة التاريخ فى مصر

عن النقد السينمائي الأمريكي

ترائيم زرادشت

السينما العربية

دليل تنظيم المتاحف

سقوط المطر وقصص أخرى

جماليات فن الاخراج

التاريخ من شتى جوانبه (٣ ج)

الحملة الصليبية الاولى

التمثيل للسينما والتليفزيون

العثمانيون في اوريا

صناع الغلود

ادوارد ميرى

اختيار / د . فيليب عطية

اعداد / موني براح وآخرون

ادامز فيليب

نادين جورديمر وآخرون

زيجمونت هبئر

ستيفن اوزمنت

جوناثان ريلى سميت

توتى هار

بول كولنر

موريس بير براير

الكنائس القبطية القديمة في مصر (٢ ج) الفريد ج . بتلر

رحلات فارتيميا

انهم يصنعون البشر ٢ ج

في النقد السينمائي الفرنسى

السينما الخيالية

السلطة والفرد

الازهر في الف عام

رواد الفلسفة الحديثة

سفر ثامة

رودريجو فارتيميا

فانس يكارد

اختيار / د . رفيق الصبان

بيتر نيكولز

برتراند راصل

بيارد دودج

ريتشارد شاخت

ناصر خسرو علوى

نفتالى لويش

كتاب التاريخ في مصر القرن التاسع عشر جاك كرابس جونيور

هيربرت شيلر

اختيار / صبرى الفضل

احمد محمد البشنوائى (٣ ج) كتب غيرت الفكر الانساني

اسحق عظيموف

لوريتو تود

اعداد / سوريال عبد الله

د . ابرار كريم الله

مصر الرومانية

الاتصال والهيمنة الثقافية

مختارات من الاداب الاسيوية

الشموس المتفجرة

مدخل الى علم اللغة

حديث النهر

من هم المتبار

اعداد/ جابر محمد الجزائر	ماستريخت
هـ ٠ ج ٠ ولز	معالم تاريخ الانسانية (٤ ج)
ستيفن رانسيما	الحملات الصليبية
جوستاف جرونياوم	حضارة الاسلام
ريتشارد ف ٠ بيرتون	رحلة بيرتون ٣ ج
ادمز مقز	الحضارة الاسلامية
ارنولد جزل	الطفل ٢ ج
بادى اويمود	افريقيا الطريق الآخر
فيليب عطية	السحر والعلم والدين
جلال عبد الفتاح	الكون ذلك المجهول
محمد زينهم	تكنولوجيا فن الزجاج
مارتن فان كريفلد	حرب المستقبل
سوندارى	الفلسفة الجوهرية
فرانسيس ج ٠ برجين	الاعلام التطبيقي
ج ٠ كارفيل	تبسيط المفاهيم الهندسية
توماس ليههارت	فن المايه والبالتومايم
الفين توفلر	تحول السلطة
ادوارد ويونو	التفكير المتجدد
كريستيان ساليه	السيناريو فى السينما الفرنسية
جوزيف ٠ م ٠ بوجز	فن الفرجة على الافلام
بوله وان	خفايا نظام النجم الامريكى
جورج ستاينز	بين تولستوى وديستوفسكى (٢ ج)
ويليام ه ٠ تيوز	ما هى الجيولوجيا
جارى ب ٠ ناشى	الحمر والبيض والسود
ستالين جين سولومون	انواع الفيلم الاميركى
اعداد محمود سامى عطا الله	الفيلم التسجيل
يانكولا فرين	الرومانتيكية والواقعية

هذه مجموعة دراسات كتبها بعض من أهم النقاد
والروائيين المعاصرين من أمريكا وأوروبا بدوا أنهم كتبوها
بذهن متفتح ومتعاطف حول الوضع الروائي الآن بالإضافة
إلى بضع مقابلات مع روائيين معاصرين حول وضع الرواية
اليوم.

ولكن إذا نظرنا إلى ما قالوه جميعا فإننا نجد أنهم
يقدمون جدلا نقديا مهما وأسرا حول ما وصلت إليه الرواية
وما ثار حولها في السنوات الأخيرة. نحن نعيش في عصر
أضحت فيه الرواية بشكل لافت للنظر أكثر تقلبا وقلقا
وتساؤلا حول ذاتها مما كانت عليه قبل سنوات قليلة ولو
تفحصنا الرواية المعاصرة لوجدنا أن كثيرا من الأسئلة حول
طبيعة السرد ومقوماته الأساسية - دور الحبكة والقصة
وطبيعة الشخصية والعلاقة بين الواقعية والخيال أو
الأسطورة - قد أصبحت في مقدمة الأشياء المثيرة للانتباه.
وفي الواقع فإن الأفكار حول ماهية الرواية أو ما يجب أن
تكون عليه قد تغيرت بشكل ملحوظ في السنوات الأخيرة
بحيث يمكننا القول باطمئنان إن تغيرا جماليا و
حدث، وإن هناك اشارات تقول إن عهدا جديدا و
للأسلوب قد بدأ ...

Bibliotheca Alexandrina



0394505

